

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة
كلية الآداب و العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية و آدابها

التشكيل انفي في ديوان الشيخ عبد القادر بطبج -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث تخصص : الأدب الشعبي

إعداد الطالب :
عبد اللطيف حني

إشراف الدكتور :
عبد الرزاق بن السبع

لجنة المناقشة :

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أحمد جاب الله	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
عبد الرزاق بن السبع	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفا و مقررا
صالح لمباركية	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مناقشا
محمد عزوي	أستاذ محاضر	جامعة سطيف	مناقشا
إبراهيم شعيب	أستاذ محاضر	جامعة الأغواط	مناقشا
عبد المجيد دقياني	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 1430 هـ - 1431 هـ
2009 م - 2010 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة

قسم اللغة العربية و آدابها

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

التشكيلان في ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث تخصص : الأدب الشعبي

إشراف الدكتور :

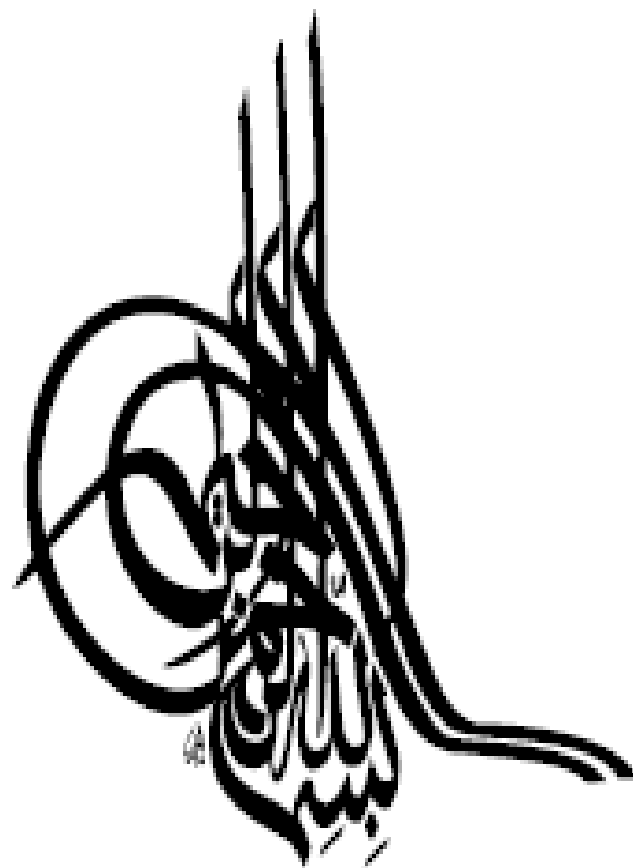
عبد الرزاق بن السبع

إعداد الطالب :

عبد اللطيف حني

السنة الجامعية : 1430 هـ - 1431 هـ

2009 م - 2010 م



وَقُلْ
رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا

مقدمة

شهدت الساحة الأدبية في الجزائر منذ سنوات اهتماما ملفتا بالأدب الشعبي خاصة من لدن الباحثين والأكاديميين الذين راحوا يلجون أبوابه ويقتحمون أسواره، موظفين مختلف المناهج الحديثة والمعاصرة، وهذا ما جعله يكتسب سلطة أدبية وتأثيرا مباشرا على المتلقي، كما مكنته من الإفصاح عن جمالياته وفنياته الخبيئة في أتون خطابه الشعري، وتوضيح غوامضه، وتبيين أهدافه، وساعدت على الغوص في أعماقه، وإجلاء كنوزه وتقديمه للأجيال بصورة أكاديمية لها قيمتها ومنزلتها .

ويعود الفضل في ذلك إلى البحث العلمي الجامعي الأكاديمي الذي اهتم بموروثنا الشعري الشعبي جمعا وتحقيقا وضبطا ودراسة ونقدا، ومنحه المكانة التي تليق به وبقيمته الفنية، بصفته عاكسا للتاريخ والثقافة الجزائرية، ومظهرا لنمط تفكير المجتمع، بعد جفاء وقطعية كادت أن ترمي به في طي النسيان وغياهب الزوال والاندثار .

وقد أتاحت لي البيئة التي نشأت فيها الاندماج المباشر مع نصوص الأدب الشعبي عن طريق حكايات الجدة عن بقرة اليتامى، وقصص ذياب، والجازية، ومغامرات الغيلان المشوقة، التي لم ولن تفارق ذاكرتي، أو عن طريق حضور بعض مشاهد إلقاء الشعر الشعبي في كثير من المناسبات، فترسخت بعض الأسماء بذهني مثل ابن قيطون، والشيخ السماتي، والعرجاني، والبشير العياشي، والشيخ المدني رحمون، كل هذا في بيئة تتفاعل مع الشعر، وتمجد الشعراء، وتبوءهم مكانة رفيعة في جلساتهم، وأحاديثهم، احتراماً وتقديراً، وتجاوبا مع أحاسيسهم، وتعابيرهم الواصفة لأحوالهم، مما غرس في نفسي حب الشعر عموما، والشعبي خصوصا، لقيمته الفنية، وزاده المعنوي وأثره في نفوس الناس عامة، لأنه يطرح قضاياهم، ويترجم أحاسيسهم بكثير من الدقة والإيجاز، ومما زاد في عزيمتي ودفعني قدما هو غزارة موروثنا الشعري الشعبي المتناثر الذي يحتاج إلى الجمع والدراسة، فكانت هذه من أهم الدوافع التي حدت بي إلى اتخاذ بنية القصيدة الشعبية مجالا لبحثي، وذلك بالتفتيش في تشكيلها الفني .

وأثناء بحثي المتواصل في أدبنا الشعبي الجزائري، سعيا لجمع ما أمكن لي ذلك، إذ بي أصادف ديوانا مطبوعا لشاعر شعبي، وهو الشيخ عبد القادر بطبجي المستغانمي الذي قام عبد القادر غلام الله بجمعه وتحقيقه ونشره، فرحت أفنتش عن دراسة أو بحث حوله فلم أجد، وتأكدت أنه شاعر مغمور منسي لم ينل حظه من الدراسة والاهتمام من لدن الباحثين والمهتمين بالأدب الشعبي، فرحت أعاود قراءة ديوانه لمرات عديدة، حيث لاحظت توجهه الديني الصوفي، إذ يهتم بمدح النبي ﷺ، والأولياء الصالحين خاصة الشيخ عبد القادر

الجيلاني بلغة وصور ممتعة وجميلة ومعبرة، تغري الباحث وتدفعه للغوص في نصوصه واقتحام أسوار خطابه الشعري، ليكشف الكثير من الجماليات والفنيات الشعرية، التي تتضمنها بنية القصيدة التي سبكها وحبكها بشكل ملفت للانتباه حتى كاد يقترب كثيرا من القصيدة الفصيحة شكلا ومضمونا، لذلك اخترت أن يكون عنوان هذه الدراسة :

التشكيل الفلي في ديو الـعب خي شلد القادر بطبجي

وكان اعتمادي أساسا على الديوان المطبوع، كما حاولت جاهدا الإطلاع على بعض المراجع التي تناولت الشعر الشعبي بالتحليل والدراسة هذا من جهة، ومن جهة أخرى كنت أعود من حين لآخر إلى بعض المراجع العامة سواء المعاجم أو الكتب التاريخية، وأرجع إلى الكتب النقدية والأدبية، المساعدة على تحليل النص الشعري .

في محاولة لبعث التراث الشعري الشعبي الجزائري، فهو جانب مشرق ومهم من حياة الشعب، ومصاحب لمختلف أطوار أحداثه كما يُظهر عاداته وتقاليده، كما سعت إلى إبراز مكانة الشيخ عبد القادر بطبجي باعتباره رجلا صوفيا مجيدا في إبداعه الشعري الشعبي، وتقديمه بصفته شاعرا وشخصية دينية عاشقة محبة لله تعالى وللرسول ﷺ وللأولياء الصالحين، والتعبير عن ذلك بصور شعرية راقية .

كما كان دافعي أيضا إظهار أهمية الشعر الشعبي، لاحتوائه على جماليات وفنيات الشعر الفصيح من أغراض وموسيقى ولغة شعرية وتراكيب وصور بليغة، وإبرازها عند الشاعر عبد القادر بطبجي .

وهكذا انطلقت الدراسة من إشكالية أساسية تعتمد على البحث عن الأدوات الفنية، والقواعد الأدبية التي تدثرت بها، وتشكلت منها القصيدة الشعبية الجزائرية عند عبد القادر بطبجي، والتي تكسبها سلطة فنية تمارسها على المتلقي .

وتقف إلى جانب هذه الإشكالية إشكاليات فرعية، أهمها : ما هي استراتيجيات التشكيل

الفني التي وظفها بطبجي للتعبير عن تجربته الصوفية، ومعرفته الروحية ؟ ما هي الأدوات الفنية واللغوية والصوتية والتركيبية والدلالية التي استعملها بطبجي في خطابه الشعري الشعبي؟ كيف طوع بطبجي عناصر التشكيل الفني الموظفة في الشعر الفصيح لصالح الملحن، مثل اللغة والصورة والموسيقى ؟

وانطلاقا مما سبق فقد اجتهدت لوضع خطة للدراسة، تعتمد على مقدمة ومدخل

وأربعة فصول يليهم قسم للفهارس .

ففي المدخل عرضت لمسألة مصطلح التشكيل الفني ونظرياته، ثم انتقلت إلى التفصيل في سيرة الشاعر عبد القادر بطبجي بالتطرق لنسبه ومولده ونشأته الصوفية ووفاته، وأخيرا التعريف بالديوان .

وأما الفصل الأول فقد اهتم بالتشكيل الموضوعاتي، حيث جاء في ثلاثة أقسام، القسم الأول تمثل في الشعر الديني، وتضمن ثلاثة مباحث؛ الدعاء والابتهال لله تعالى، والمديح النبوي، ومدح الأولياء الصالحين، أما القسم الثاني فيختص بالشعر الذاتي وتضمن مبحثين؛ الاغتراب الروحي، والغزل الصوفي، أما القسم الثالث فينصرف إلى الشعر الاجتماعي، وتضمن مبحثين، النقد الإصلاحي ووصايا إصلاحية توجيهية للمجتمع .

وخصص الفصل الثاني لدراسة التشكيل الجمالي للصورة الشعرية، حيث قسم إلى خمسة أقسام، إذ تم في قسمه الأول بسط مفهوم الصورة الشعرية قديما وحديثا، وفي قسمه الثاني تم عرض الأنواع البلاغية للصورة ممثلة في الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية والصورة الكلية، أما القسم الثالث فدرست فيه عناصر الصورة الشعرية التي توزعت إلى الصورة البصرية والسمعية والذوقية واللمسية والشمية والضوئية واللونية والشكلية والحركية والمسافة، أما القسم الرابع فعرضت فيه خصائص الصورة عند بطبجي، وذلك من خلال التطابق بين الصورة والتجربة والوحدة والانسجام التام والإيحاء والشعور والعمق والحيوية، أما القسم الخامس والأخير فخصصته لوظائف الصورة المتمثلة في الشرح والتوضيح والمبالغة والتشخيص والتجسيم والتحسين والتفخيخ.

أما الفصل الثالث فاختص بدراسة تشكيل اللغة الشعرية للديوان، وقد توزع على ستة أقسام؛ بسطت في أوله مفاهيم اللغة الشعرية، لانتقل إلى تشكيل لغة الشعر الشعبي، وفي قسمه الثالث عرضت إلى التشكيل المعجمي، حيث درست معجم الغزل، ومعجم المدح، ومعجم الخمر، ومعجم التوسل، ومعجم المقامات الصوفية، كما ذيلت كل معجم برصد لأهم خصائصه، أما القسم الرابع فكشفت فيه منزلة اللفظة في الصياغة الشعرية، حيث عرضت مصادر اللفظة الشعبية (القرآن الكريم، السيرة النبوية، الصوفي)، والتشكيل الفني للمفردة الشعبية، وذكر أسماء الأعلام، وفي القسم الخامس وقفت على سمات النظم والأسلوب من خلال البناء الهيكلي للقصيدة الشعبية (الطول، الفواتح، الخواتم، الوحدة العضوية)، أما القسم السادس فخصصته لدراسة تراكيب اللغة الشعرية مسلطا الضوء على الجمل الخبرية والجمل الإنشائية، والتقديم والتأخير، والنظام النحوي والتركيبي والصرفي.

وأخيرا انصب اهتمامي في الفصل الرابع على التشكيل الموسيقي للقصيدة الشعبية البطبجية، بوصفه أهم ميزة ينفرد بها الشعر الشعبي، حيث عرضت فيه لمفاهيم الموسيقى الشعرية، ثم وقفت على دراسة الموسيقى الداخلية (التعبيرية) مركزا على موسيقى الألفاظ، والتشكيل البديعي، والتكرار وأشكال حضوره، بوصفه ظاهرة جليلة في ديوان بطبجي، ثم تطرقت للموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية والروي والأشكال الشعرية، التي كانت حاضرة بقوة في القصيدة البطبجية .

ثم كانت الخاتمة عرضا شاملا لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال وقوفي على التشكيل الفني في ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي .
وألحقت بالبحث فهرسا للمصادر والمراجع التي اعتمدتها في هذه الدراسة، وفهرسا للموضوعات .

وقد أثرت دراسة المدونة بتطبيق المنهج التاريخي في البحث عن حياة الشاعر، إذ كان لزاما علي أن أتتبع حياته وفق الحقائق التاريخية الموجودة في شعره، وما ورد في مقدمة ديوانه، ولم أكتف بسرد الحقائق كما وردت بل قمت بالتعليق والتعقيب عليها، وهذا من تقنيات المنهج التاريخي .

أما تحليل مضامين النصوص الشعرية فقد أوجب علي الاستعانة بالمنهج التحليلي الفني الذي يعتمد على كشف مرمى ومقاصد النص الشعري الفنية، مع الاستعانة بالإحصاء الذي ساعدني كثيرا على رصد الظاهرة الشعرية وكشفها .
ولا يخفى على أي باحث بأن هذا الجهد المتواضع، قد واجهته عدة صعوبات ومشاق، قبل أن يصل إلى هذه الصورة، منها قلة المصادر والمراجع التي تهتم بدراسة البناء الفني للقصيدة الشعبية الجزائرية، وكذلك انعدام الدراسات حول الشاعر عبد القادر بطبجي التي تبحث في سيرته وشعره، مما صعب مسيرة البحث، كما لا أخفي صعوبة تعاملتي مع لغة الديوان الشعبية التي تتميز بمحليتها وانتمائها لمنطقة الغرب الجزائري مما دفعني إلى الاستعانة بأهل المنطقة لفهم مفرداتها، حتى لا أحيد بالخطاب الشعري إلى غير مقاصده .

وفي الأخير أقر بفضل أستاذي المشرف الدكتور عبد الرزاق بن السبع، الذي كان نعم الموجه والمسدد طيلة فترة إنجاز هذا البحث، فلم يبخل بتوجيهاته وملاحظاته العلمية السديدة التي شيدت صرح هذه الدراسة المتواضعة، ولمست صبره معي وكريم وشرف أخلاقه، وشغفه الشديد وحرصه المتواصل لأن تخرج هذه الدراسة للنور في أكمل وأجمل

حلة، فله مني أسمى آيات التقدير والاحترام على فضله وأدبه، كما لا أنسى في هذا المقام الأستاذ الدكتور محمد زغينة راجيا من المولى أن يتغمد روحه الطاهرة بواسع رحمته ويجزيه عنا جميل الجزاء .

كما أتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة التي تحملت أعباء قراءة هذا العمل على الرغم من كثرة التزاماتهم العلمية .

وأخيرا إن حقق العمل غايته فالفضل لله أولا وأخيرا، وإن كان غير ذلك فحسبي أنني بذلت كل ما أستطيع من جهد وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وبه أستعين .

الهاد لله او يلسواء السبيل

مخدماً

المصطلح و السيرة و الديوال

أولاً : مصطلح التشكيل الفني :

- 1-بين الفن و الشعر .
 - 2-الأدوات الفنية .
 - 3-نظريات التشكيل الفني :
- أ-نظرية التشكيل الفني في النقد العربي .
- ب-نظرية التشكيل الفني في النقد الغربي .

ثانياً : سيرة الشاعر الشيخ عبد القادر بطبجي :

- 1-نسبه مولده .
- 2-نشأته الدينية .
- 3-وفاته .

ثالثاً : التعريف بالديوان :

- 1-التعريف بالديوان
- 2-وصف شكل الديوان .
- 3-وصف مضمون الديوان .

أولا : مصطلح التشكيل الفني :

1- بين الفن و الشعر :

يساهم الفن في كثير من المجالات الإبداعية، لأنه يمثل القدرات الإنسانية المجسدة في التعبير الجميل عن حركية وديناميكية الذات الواعية المجربة لموضوع ما، وتتخذ من الوسائل المتاحة لها مسلكا للتعبير عن ذلك؛ نحو اللون واللفظ والحركة والشكل والنغم وغيرها من الآليات المساهمة في نقل للرسالة الفنية .

فمجال الأدب هو البحث عن تلك العلاقة التي تجمعنا بالواقع وإحساسنا وتأثرنا به، وتتفاوت مقاييس ذلك بتفاوت واختلاف الأدباء وأحوالهم الوجدانية، وعلى هذا الأساس اختلفت إبداعاتهم ونماذجهم الأدبية أمام المشهد الواحد الطبيعي وإزاء التجربة الشعرية الواحدة، لكن رغم ذلك فالأدب يشكل أحد النشاطات التي تعكس صورة حقيقية لذلك، ويرتبط مع مختلف النشاطات الأخرى بشكل أساسي في مصدرين أساسيين؛ هما الإنسان والطبيعة، ولنكشف هذه الارتباطات ومواطن تجليها، علينا التعرف على المصطلحات التي يقوم عليها فهم الأدب أو دراسته، ونوضح مفاهيمها الإجرائية أمام الباحث، ونحاول إمطة اللثام عن أدواتها ووسائلها وطبيعة العلاقات الداخلية في أبنيتها، وبذلك نكشف عن نظمها وخصائصها الفنية، وما تشترك به مع غيرها .

غير أن هذه المفاهيم مثل التصوير الفني أو الصورة الفنية أو الشعرية مستحدثة، حيث صيغت في نقدنا الحديث تأثرا بالنقد الغربي، لذلك لابد من قراءة موجزة لهذا المنهج عند النقاد العرب وعند الغربيين المعاصرين، حتى نكشف أثره في تشكيل أبنية القصيدة الشعبية من وجهة النظر الفنية، ومختلف العناصر التشكيلية التي اتجهت بالقصيدة نحو عالم جديد وصور مختلفة .

كما تناول ابن طباطبا (1) قضية العلاقة بين الشعر والتصوير عبر الإشارة إلى أن طريقة الشاعر في صنع وتكوين وتشكيل مادته الشعرية تشبه كثيرا طريقة الرسام، لأنهما يهدفان إلى إيصال أفكارهما للمتلقي عن طريق إيجاد أكبر قدر من التناسب بين عناصرهما وآلياتهما، للخروج في النهاية بصورة متكاملة معبرة عن ذلك المدرك الداخلي، وبذلك كلما كان الانتقاء أكبر بهذه الآليات وتطويعها كلما كان التأثير بالغاً في المتلقي، فالشاعر بما يحدثه من تناسب بين كلماته في القصيدة من تألف وتوافق، والثاني بما يحدثه من تناسب بين ألوانه وخطوطه في اللوحة، فابن طباطبا يرى الشاعر مثل «النساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسده وينيره ولا يهلهل شيئا منه

1- أبو الحسن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا عالم ضليع وشاعر وشيخ من شيوخ الأدب، من مؤلفاته سنام المعالي، وعيار الشعر، والشعر والشعراء، توفي 322 هـ. (ينظر : عمر فروخ: نفسه، ص 322) .

فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان»⁽¹⁾ .

كما حاول الناقد رومان ياكبسون (Roman Jakobson)⁽²⁾ كشف الوظيفة الجمالية للغة، فوصفها بالوظيفة الشعرية، والتي عنده تخص الفنون جميعا، كما بين دورها في جذب الانتباه نحو الرسالة الفنية، وليس نحو أي شيء آخر خارجها، أو أي شيء يقوم بهذا العمل الفني بالإحالة إليه، إذ الرسالة الفنية تكون شعرية بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من اجتذاب انتباه المتلقي إلى أصواتها وكلماتها، وليس إلى مكون آخر يقع خارج أصواتها⁽³⁾، وبذلك يشدد ويؤكد ياكبسون على شكل الرسالة الشعرية، ويستخدم الآليات الشعرية والفنية التي تتضمن الصور، والتي يقدمها في قالب فني له فعالية التأثير في المتلقي والتمكن من نفسه .

وينظر أمبرتو إيكو (Umberto Eco)⁽⁴⁾ إلى العمل الفني في معرض حديثه عن اللغة الشعرية؛ بأنه «ثمرة سيرورة نظام تترايط فيه التجارب الشخصية والوقائع والقيم والدلالات، وتتجسد في جهاز لتشكل شيئا واحدا معه، وتتمثل فيه»⁽⁵⁾ .

وخلاصة القول إننا حاولنا الوقوف عند بعض الآراء الغربية التي أبدت موقفها من قضية ماهية الفن عموما ومدى علاقته بالشعر، لكننا نعترف أننا لم نستطع الإحاطة بكل هذه الآراء، وذلك لتعددتها وكثرتها وامتداد أزمستها، وتباين آراء أصحابها، وفي بعض الأحيان تتناقضها، لذلك اجتهد البحث في أن يعرض بعضها للوصول إلى رؤية جامعة حول هذه الموضوعات .

ثانيا-سيرة الشاعر عبد القادر بطبجي :

حين عزمت على رصد سيرة الشاعر عبد القادر بطبجي لم أجد أي مرجع يشد عضدي ويرشدني إلى غايتي، وأوثق منه أطوار حياة الشاعر لعدم وجود دراسة أدبية وأبحاث أكاديمية تهتم بسيرته وبخطابه الشعري، وشحت الدراسات من ذكره، وانقطعت عن جمع شعره، ما عدا الجهد الذي قدمه عبد القادر غلام الله، حيث قام بجمع ما تيسر له

-
- 1- ابن طباطبا: عيار الشعر: تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 01، 1982، ص 08.
 - 2- ولد بموسكو عام 1896 وتركها إلى تشيكوسلوفاكيا وبلغاريا والدانمارك. ودرس في كوبنهاجن وأوسلو قبل أن ينزح إلى الولايات المتحدة عام 1941. بدأ التدريس في جامعة نيويورك عام 1942 ثم في جامعة هارفارد، ونشر عددا من البحوث، وتوفي في سنة 1982. (ينظر: عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص 241) .
 - 3- ينظر: رومان ياكبسون : قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1988، ص 28 - 35 .
 - 4- ولد سنة 1932 بمقاطعة الاسندريا الإيطالية سنة 1956 أصدر كتابه الأول عن الاستيطيقا القروسطية، وسنة 1962 صدر كتابه الشهير «العمل المفتوح»، وهو يدرس حاليا بجامعة بولونيا، لأمبرتو إيكو عديد الكتب التي ترجمت إلى لغات مختلفة مثل «حدود التأويل» و«إنتاج العلامات» و«العلامة» . (ينظر : عبد السلام المسدي: نفسه، ص 236) .
 - 5- إيكو إمبرتو وآخرون : في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 02، 1989، ص 83 .

وما وقعت عليه يده من شعر بطبجي، وقام بتصنيف وضبط ومراجعة المادة الشعرية المجموعة، وتقديمها للنشر على شكل ديوان يشهد لبطبجي شعريته، ويعرف به وبإبداعه للمتلقين، ويؤكد محقق الديوان عدم وجود أخبار مضبوطة عن حياة الشاعر ونشأته وتعليمه، حيث قام بسرد مجموعة من المعلومات التوثيقية حوله، مثل تاريخ الولادة وبعض ملامح شخصيته وموضوعات شعره ووفاته.

1-نسبه و مولده :

هو الشيخ عبد القادر بطبجي ابن حمو (محمد) بطبجي التاجر المشهور والمعروف في مدينة مستغانم، وابن عائشة، فوالداه كانا ينتسبان إلى عائلة شريفة ومحترمة في مستغانم، وهي الشائعة باسم بن حميدوش، حيث عرف عنها التقى والصلاح والعلم والغنى بين أهل المدينة، فهم من أشرافها وأعيانها، وممن يأخذ برأيهم في النوائب والشدائد، يقول بطبجي عن نسبه : (1)

بُطْبُجِي أَنْظَمَ فِي حُبِّكَ الْأَوْزَانَ مُحَمَّدُ الْمُسَمَى بُوَيَا
عَبْدُ الْقَادِرِ أَسْمَى فِي الْمَعْنَى دَهْقَانَ يَا حَافِظَ الرُّمُوزِ عَلِيًّا
و يقول : (2)

عَبْدُ الْقَادِرِ قَالَ ذَا الْقَصِيدَ فِي النَّسَبَةِ بَطْبُجِي نَكْوَةَ بُوَيَا
ولد بطبجي بمستغانم يوم الثامن من شهر مارس 1871م، على الساعة الثانية مساء (3) بحي تجديت (4)، درج كغيره من الشباب على التعلم في الكتاب مبادئ القراءة والكتابة وحفظ القرآن الكريم بمسجد حي تجديت وبعض العلوم الدينية، وبذلك تكونت ثقافته الدينية والأدبية، حيث استفاد كثيرا من بيئته العلمية المحافظة على تقاليد التعليم، ولا عجب في ذلك فقد كانت مستغانم مدينة العلم والعلماء مما سهل عليه كسب بعض المعارف الدينية البسيطة .

غير أن الاتجاه أو النزعة الصوفية غلبت على روح بطبجي، لأنه التزم الشيوخ في الزوايا، يأخذ عنهم التعاليم الدينية، وينصت إلى دروسهم ويستوعب أفكارهم، ويكون ثقافته، خاصة حديثهم عن تجربتهم الصوفية، والأولياء الصالحين وكراماتهم، إضافة إلى استماعه وحفظه للشعر الصوفي، والقصائد التي تمدح الأولياء وتتحدث عن كراماتهم وتستغيث بسرهم، فتكون لديه رصيد معرفي بسيط عن الفكر الصوفي المنتشر آنذاك، واهتم بطبجي بشعر الابتهاال والتوسل لله تعالى والمديح النبوي، وتألق في شعر مدح

1-عبد القادر بطبجي : الديوان، تحقيق وتقديم: عبد القادر غلام الله، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، د ط، 2005 ، ص 236 .

2- نفسه، ص 69 .

3- نفسه، ص 09 .

4- من الأحياء الشعبية المعروفة الأولى المؤسسة لمدينة مستغانم .(ينظر : الديوان، ص 9) .

الأولياء الصالحين خاصة الولي القطب الصالح عبد القادر الجيلاني صاحب الطريقة القادرية⁽¹⁾، يستقصي أخباره ويثني على كراماته وسيرته وأخلاقه .

عرف عن بطبجي الذكاء وحسن البديهة منذ صغره، وفي كبره اشتهر بالحكمة وجميل المقال، وهذا راجع لنشأته الدينية، مما أهله لأن يختلط بمختلف الفئات الشعبية ويخصص لكل منها خطابها الخاص بها، وفي ذلك يقول : ⁽²⁾

قَالَ الْفَصِيحُ النَّظَامُ عَبْدَ الْقَادِرِ وَلَهَانِي
بُطْبُجِي مَا أَخْفَاشُ نَسَبِ الْجَدِّ الْجَوَادِ
مَاهِرٌ كَيْسَ دَهْقَانِي
عَنْدَهُ كُلُّ مَعْنَى مَزْمَمَةٍ

ولعل اطلاع بطبجي على العلوم الدينية والفقهية والسيرة النبوية الشريفة الطاهرة، أهله إلى أن يبدع في حب النبي p، بالمدح والثناء وسرد سيرته للناس، والتغني بفصائله وأخلاقه الكريمة، وترغيب الناس في التعلق به والصلاة والسلام عليه، مبينا حب الله تعالى له ولصحابته الكرام ولكل من اتبع سيرته، ومشى على خطاه في عبادة الله تعالى . كما أهله لمعرفة الله تعالى وعبادته بالدعاء والابتهال والتقرب إليه بالخيرات والمجاهدات النفسية، كل هذه الصفات تؤكد أن «الشاعر لم يكن من شعراء اللهو بل كان دائما يهتم بالنفس ويمدح الرسول p، والأولياء وخاصة سيدي عبد القادر الجيلاني τ» ⁽³⁾.

2- نشأته الدينية :

كان للنشأة الدينية الأثر الطيب والإيجابي في نفس بطبجي، من خلال تقربه من المساجد والزوايا، وحضور الدروس الدينية التعليمية، التي كانت تلقى على مسامع الناس في مساجد مستغانم، خاصة حيّه بغرض التفقه وتربية النشء على الأخلاق الإسلامية السامية، وتقويم سلوكه بواسطة النصائح والتوجيهات المستمرة، كما كان للشعر الشعبي أثره الواضح في تكوين ثقافة الشاعر الأدبية، وذلك من خلال التعرف على فحوله الذين تحدثوا عن مختلف الموضوعات ومنها الدينية، فابتهلوا إلى الله تعالى، وتطرقوا إلى المديح النبوي، وتغنوا بالأولياء الصالحين، معرفين بهم وبكراماتهم وسيرهم، فنشأت نفسه على هذا التراث الجزائري الأصيل، وارتوى من فيضه، واقتدى بشعراء الملحون وبطريقة نظمهم، الذين جعلوا من القوافي وسيلة لإيصال أفكارهم وتمرير رسالتهم التوجيهية الدينية للمجتمع الجزائري، فكان شعر بطبجي مرآة عاكسة لظروف نشأته،

1- الطريقة القادرية هي إحدى الطرق الصوفية التي تنتسب إلى الإمام عبد القادر الجيلاني (471 هـ - 561 هـ)، وينتشر أتباعها اليوم في بلاد الشام والعراق ومصر وشرق إفريقيا، وقد كان لرجالها الأثر الكبير في نشر الإسلام في قارة إفريقيا وآسيا، وفي الوقوف في وجه المد الأوروبي الزاحف إلى المغرب العربي (ينظر: نور الدين الشطنوفي: عبد القادر الجيلاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 2002، ص 37) .

2- الديوان، ص 79 .

3- نفسه، ص 10 .

وطبيعة نفسه الملتزمة بقضايا مجتمعتها، وبكل ما يمسّه من بعيد أو قريب، خاصة محنة الاستعمار، الذي عبر عنه الشاعر في كثير من قصائده، مندداً به ومستكراً لأعماله، وفاضحاً لجرائمه، ومشخصاً مأساة وطنه الجزائر .

كما تظهر نتائج النشأة الدينية للشاعر في نصحه للناس بإكثار الصلاة والسلام على الحبيب المصطفى، والتحدث عن «الشمائل المحمدية التي تغزل فيها وفي جمالها وعبر عن حبه له وشوقه إليه، وذكر بأنها شمائل تنعش النفس وتبعد الكدر وتحدث عن أخلاقه الكريمة وصفاته الجسمية وجمال الصورة الظاهرة حتى يجمع بينها معا، ويستتجد بجانبه ويطلب حمايته ورؤيته في يوم القيامة»⁽¹⁾ .

وقد عُرف عن بطبجي حبه للشعر صغيرا وكبيرا فهو المصاحب والأنيس له في خلواته، يواجه به أعداءه، ويقهرهم بحجته وببليغ حديثه، ويرسل عبر قوافيه أفكاره للمتلقين، ويقنعهم بما يمكنه من حب لوليه، حيث يقول :⁽²⁾

عَبْدُ الْقَادِرِ أَنْظَمْ نَظْمَهُ لِلْعَاشِقَيْنِ بَطْبُجِي مَوْلَعٌ بَنَظْمِ الْأَشْعَارِ
مَدَاحَ رَأْسِ الْأَوْلِيَاءِ وَالصَّالِحِينَ وَالسَّلَامَ نُوهِبُهُ لِلْأَشْيَاخِ الْأَخْبَارِ

كما خصص الشاعر أغلب قصائده في ديوانه لمدح شيخ طريقته الصوفية عبد القادر الجيلاني، موضحا بأنه « يؤمن بالكرامات إيمانا مطلقا، ومن الصعب على الدارس أن يتوصل إلى تحديد الأفكار التي تدفع الشيخ عبد القادر بطبجي إلى التعبير بطريقة لا يفهمها إلا صاحبها، وإظهار الكرامات التي لا يقبلها العقل والمنطق بسهولة»⁽³⁾، حيث يقول :⁽⁴⁾

عَبْدُ الْقَادِرِ عَلَيْكَ بِقَوَافِي دَيْمًا شَاعِرٌ بَطْبُجِي طَالِبُ الْعَفْوِ مِنَ الْحَيِّ الشُّكُورِ
نَخْتَمُ بِالصَّلَاةِ سَيِّدَ الْأُمَّةِ نَبِيَّنَا الطَّاهِرِ سُلْطَانَ الْأَنْبِيَاءِ أَحْمَدَ النَّبِيِّ الْمَبْرُورِ

ويعصف بطبجي بلاغته الشعرية، وغرضه من النظم، فيقول :⁽⁵⁾

لَا تَخَيَّبْ ظَنَ شَاعِرِكَ يَا مَصْبَاحَ فِي الظَّلَامِ لَعْرَجَ خَضِرَ الْعَلَامِ لَا تَهْدَأْ فَصَيِّحْ خَصْلَتُكَ بِالْكَدَارِ لَبْدًا شَغِيْبَ
أَنَا مَسْقِي حَرْفَتِي بِهَوَاكَ أَنْسِيْغِ النَّظَامِ لَعْرَجَ خَضِرَ الْعَلَامِ مَا عِنْدِي شُغْلٌ غَيْرَ مَدْحِكَ سَالِبَ عَقْلِي سَلِيْبَ
اسْمُكَ وَخَدِيمٌ طَاعَتُكَ تَطَرَّرَ أَقْوَافِي فِي الْكَلَامِ لَعْرَجَ خَضِرَ الْعَلَامِ بَطْبُجِي مَا أَخْفَى كَلَامُهُ لِلْجَمِيعِ اللَّيِّ مُجِيْبَ

وما يؤكد إتقانه اللغة و وعيه بأساليبها و فنيات قولها :⁽⁶⁾

يَا حَافِظَ اللُّغَةِ أَكْذَ فِي التَّكْرَارِ بِأَقْوَافِي ذَا النِّظْمِ مُخْتَصِرِ وَ سَلَامٌ بَعْنَاصِرَ اللُّغَةِ الشَّعَارَةِ
مَا غَرَدَ الْيَمَامُ وَ سَبَحَ فِي أَوْكَارِهِ وَمَا فَاحَ الْوَرْدُ وَالزَّهَرُ وَمَا زَارَ الْبَدْرُ لَيْلَةَ عَشْرَةِ

1- المصدر السابق، ص 12 .

2- نفسه، ص 112 .

3- نفسه، ص 12 .

4- نفسه، ص 130 .

5- نفسه، ص 150 .

6- نفسه، ص 219 .

وَمَا يَحْنَنُ الْعُوذُ وَنَعْنَمُ أَوْتَارُهُ وَمَا سَبَحَتْ الْأَطْيَارُ فِي الشَّجَرِ وَمَا لَأَخْ نُورُ الْمُشْتَرِي وَ الزَّهْرَةُ
وَأَسْمِي شَهِيرٌ لِّلِّي يَعْرِفُ مَقْدَارُهُ عَبْدُ الْقَادِرُ قَالَ ذَا الشُّكْرِ بَطْبُجِي اسْمُ جَدِّي يَا حَضْرَةَ

وقد أولى بطبجي اهتماما بالغا بواقع البلاد، وما كانت تعيشه من استعمار وتخريب

وسلب للشخصية الجزائرية، فحاول تصوير «الحياة الاجتماعية، وما فرضه الغزو الفرنسي من تغيرات، والتي وصلت إلى درجة سيئة من الفساد واختفى فيها الحق، وساد الباطل والجور، وفي ظل حكم استعماري جائر، تنعدم فيه العدالة، وتموت القيم الفاضلة، تعم ظواهر الفساد وحياة الناس، ويتعاون الظلم والخوف على قتل الكرامة»⁽¹⁾.

ولم يبخل بطبجي على الناس بالنصح والإرشاد مما خبره من مدرسة الحياة، التي أفادته كثيرا، حيث أنه «في جميع الأحوال لم يبعد عن الطبقات الشعبية التي عرفها عن قرب، واستمر بالتعبير باللسان القريب المتداول لديها، ولأنه بقي صادقا متساويا مع نفسه فلم يقصر شعره على الشعب . وكان رحمه الله فاضلا ثقة وفيا، حسن الأخلاق، كريم النفس، لطيف المعاملة، ولا يميل إلى مجالس الزهو والطرب، يدل شعره على تدينه الشديد وتعلقه بالرسولp، والدعوة إلى التمسك بمبادئ الشريعة الإسلامية»⁽²⁾ .

3-وفاته :

توفي بطبجي سنة 1948م، بعد مسيرة حافلة بالشعر والإنشاد، والمديح النبوي، والتغني بالولي الصالح عبد القدر الجيلاني، وقد شاء الله له أن يتوفى في حي عتيق من مدينة مستغانم؛ نهج سيدي بن هجي «وأقيمت الجنازة حتى لمقام سيدي عبد القادر الجيلاني، وأما فقراء زاوية سيدي حمو الشيخ يمدحو بالسماح في منزله، وبعد غسله وتكفينه قام المرحوم الشيخ علي بن كلة بمدحه»⁽³⁾ عملا بوصية الشاعر، وقد كانت القصيدة المطلوبة منه هي :⁽⁴⁾

يَا هُمَامَ الْأَوْلِيَاءِ رُوفٌ بِالْعَجَلِ عَيْطٌ عَلَيْكَ يَا رَفِيقَ الْبُودَالَةِ اللَّهُ يَا بُوعَلَامَ فُكْ أَخْبَالِي
قدم بطبجي شعرا دينيا وصوفيا يعكس ثقافته وعصره ومجتمعه، رغم أننا لم تتوفر لدينا المعلومات الكافية لحياته العلمية والاجتماعية ونشأته وتعلمه بصورة جلية، إلا ما نقلناه عن صاحب الديوان الذي نقله بدوره عن حفيد الشاعر الحاج بوزيان بن قشاط، والشيخ الحاج بن حمو مصطفى المعروف بسيكة .

ثالثا-التعريف بالديوان :

1-وصف شكل الديوان :

1- المصدر السابق ، ص 14 .

2- نفسه ، ص 10 .

3- نفسه، ص 14 .

4- نفسه، ص 14 .

تشكل المدونة التي نحن بصدد دراستها ديوانا يضم القصائد التي نظمها الشاعر المستغانمي الشيخ عبد القادر بطبجي، حيث جمعه وحققه وقدمه عبد القادر غلام الله، وهو باحث مهتم بمجال موسيقى الحوزي والمالوف .

الديوان من الحجم الكبير، على شكل المستطيل، طبع من طرف المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرعاية الجزائر، في طبعته الأولى سنة 2005 ميلادي، تمت طباعته بإتقان وجمال، فالورقة الأولى الخارجية تحمل العنوان وهي مزخرفة بالألوان وبها صورة ملونة لمشهد من الحياة البدوية يعبر عن الأصالة والحياة الشعبية، كتب في وسطها "ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي" بخط أندلسي لجلب انتباه القارئ، والورقة الموالية كتب في أعلاها بخط أندلسي كبير "ديوان الشيخ عبد القادر"، وفي وسطها بخط أكبر وظاهر وبيّن " بطبجي" وأسفله بخط صغير " رحمه الله"، وأسفله بخط متوسط " تحقيق وتقديم الأستاذ عبد القادر غلام الله" و أسفله "موفم للنشر" ثم يليها :

1-الإهداء: حيث قام محقق الديوان بإهداء عمله إلى شيخ الزاوية السنوسية العارف بالله سيدي مصطفى تكوك، ثم كتب بعد ذلك قوله تعالى : (أَلَا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللَّهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ . الَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ . لَهُمُ الْبُشْرَى فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الْآخِرَةِ لَا تَبْدِيلَ لِكَلِمَاتِ اللَّهِ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ)⁽¹⁾ وأتبع بعد ذلك قول رسول الله p : (غَابَتَانِ مَسْمُومَتَانِ لَا يَسْلَمُ مَنْ طَعَنَهُمَا : أَهْلُ بَيْتِي وَ أَوْلِيَاءُ أُمَّتِي) .

2-صورة فوتوغرافية للشاعر الشيخ عبد القادر بطبجي وصورة أخرى للحاج بوزيان بن قطاق حفيد الشيخ عبد القادر بطبجي .

3-مقدمة تشتمل على بيان مفصل لسيرة الشاعر، وأهم أغراض شعره على العموم بالتركيز على ما جاء في الديوان بالتمثيل والشرح والتوضيح .

4-التعريف ببعض مشايخ الصوفية والأولياء الصالحين الذين ذكرهم ومدحهم واستغاث وتوسل بهم بطبجي في الديوان، وهم : الشيخ عبد القادر الجيلاني، سيدي أبو مدين شعيب الغوث، سيدي أبو الحسن الشاذلي، سيدي محمد بن عمر الهواري، سيدي عبد الرحمان الثعالبي، سيدي أحمد التجاني، سيدي محمد بن علي السنوسي، سيدي معزوز البحري المستغانمي، سيدي أحمد بن الشارف الجيلاني بن تكوك، محمد بن حواء⁽²⁾ .

5-التعريف ببعض المصطلحات الصوفية وهي : الخلوة، المريد، الشيخ، المجدوب، الكرامة، الصالحون، الأخيار، الغوث، النجباء، النقباء، الأبدال، البدلاء، الأوتاد، الأقطاب، بالاعتماد على المصادر والمراجع التي تطرقت لظاهرة التصوف، وموضوع الأولياء الصالحين، وبذلك يوثق محقق الديوان كل معلوماته وأخباره، متبعا في ذلك طريقة الباحث الأكاديمي .

6-القصائد 7-المراجع 8-الفهرس .

1-يونس، الآيات : 62-64 .

2-ورد تعريف دقيق وشامل لهؤلاء الشيوخ والأعلام (ينظر : الديوان، ص15-36) .

يضم الديوان سبعا وخمسين قصيدة (57) أغلبها من الحجم الطويل توزعت على مائتين واثنين وسبعين صفحة (272) بما فيها قائمة المصادر والمراجع والفهرس . ومن ناحية خطوط العناوين كانت ذات أنواع بارزة وغلظية، لتمييزها عن باقي خطوط الديوان الأخرى، أما القصائد كتبت بخط واضح منسق جميل وفق الأشكال الشعرية التي نظمت عليها القصائد .

ومن الخصائص التقنية لهذه الطبعة إظهار عنوان القصيدة على رأسها بخط مغاير للمتن، ويضاف إليها رقمها، مع إبقاء فسحة من البياض على يمين ويسار الورقة، أضف إلى ذلك كتابة عبارة "ديوان بطبجي" وعنوان القصيدة على يمين ويسار كل صفحات الديوان، وأسفلها رقمها لإرشاد القارئ ووضع دوما في سياق الخطاب الشعري. ويلاحظ تزويد صفحات الديوان برسومات على شكل زخرفات في أعلاها ويسارها ويمينها، ورسومات لكتب قديمة على شكل مخطوطات بالية في آخر كل قصيدة، للدلالة على عراقة وقدم وأهمية الديوان .

كما يحمد لهذه الطبعة التميز في طريقة الطبع وحسن التصنيف وجمال الإخراج، وتميز الخطوط، حيث احترمت فيها طبع القصائد وفق أشكالها الشعرية، وانتظامها في عمود شعري مميز ملفت للانتباه ومغري للقراءة، وهذا ما أضاف لمسة فنية على الديوان . ويظهر على الناحية الشكلية الوصفية لصفحات الديوان فضاء اللون الأبيض الذي يعم عالم القصائد، فيوحي لنا بعالم الشاعر الصوفي الذي ولد في رحابه خطابه الشعري، كما يوحي لنا البياض بلباس المتصوفة، وطريقة عيشهم إذ يقتاتون على الحليب ذي اللون الأبيض، ويوحي لنا بعالمهم النقي الصافي، البعيد عن كل الآلام والمآسي وغرور الدنيا.

2- وصف مضمون الديوان :

وثق محقق الديوان مجموعة من المعلومات القيمة في تقديمه له، حيث قام بسرد سيرة الشاعر، مفصحا عن توجهه، ومفصلا في نظراته ومدرسته الشعرية، حيث يقول عنه : «الذي يؤكد أن الشاعر لم يكن من شعراء اللهب بل كان دائما يهتم بالنفس ويمدح الرسول p، والأولياء وخاصة سيدي عبد القادر الجيلاني رضوان الله عليه، وتعلم في مدرسة الحياة أكثر مما تعلم على مقاعد المدارس، يدل شعره على تدينه الشديد وتعلقه بالرسول p واعتقاده في كرامات أولياء الله الصالحين، ونظم قصائد هامة في مدح الرسول p والدعوة إلى التمسك بمبادئ الشريعة الإسلامية»⁽¹⁾ .

وتحدث المحقق عن موضوعاته الصوفية الكبرى؛ مثل مدح الرسول وحبه p، والدعوة إلى الإكثار من الصلاة والسلام عليه p، والحديث عن السمائل المحمدية، كما نوه أن الشاعر «خصص الجزء الأكبر من شعره إلى مدح سيدي عبد القادر الجيلاني، وكان

يؤمن بالكرامات إيماناً مطلقاً، ومن الصعب على الدارس أن يتوصل إلى تحديد الأفكار التي تدفع الشيخ بطبجي إلى التعبير بطريقة لا يفهمها إلا صاحبها وإظهار الكرامات التي لا يقبلها العقل والمنطق بسهولة»⁽¹⁾، وكذا التوصل بالمقامات، واهتمام بواقع الحياة الاجتماعية وما فرضه الغزو الاستعماري الفرنسي.

ولإنارة سبل القارئ وإرشاده لمفاتيح الخطاب الطبجي، ألحق محقق الديوان تعريفا ببعض المشايخ والأولياء الصالحين (السيرة والأعمال والكرامات) الذين ذكروا في الخطاب الشعري وعددهم عشرة (10) مشايخ، بدءاً من الشيخ عبد القادر الجيلاني، ومعقبا في آخر كل سيرة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها في ضبطها وسردها، حتى يفسح مجالا للمزيد من الاطلاع .

وأورد المحقق أيضاً تعريفا لبعض المصطلحات الصوفية الموظفة في قصائد الديوان نحو الخلوة والمريد والشيخ والمجدوب والكرامة والصالحين وغيرها، مع رصد للمراجع المعتمدة في شرح وتفسير هذه المصطلحات .

كما وردت قصائد الديوان على ترتيب منهجي يفسر توجه الشاعر، حيث بدأ بإيراد قصائد المدح والتوسل والاستغاثة بالولي الصالح عبد القادر الجيلاني، وقد افتتح بقصيدته المشهورة والمعروفة في الأوساط الشعبية "عبد القادر يا بوعلام" لقيمتها الأدبية والفنية، ثم تليها القصائد الاجتماعية، لتليها قصائد التقرب لله، ويختتم الديوان بقصائد المديح النبوي p، والتوسل به، ومناجاة نوره p والصلاة والسلام عليه .

ويظهر أن جامع الديوان قد تكبد العناء في جمع ما وقعت عليه يده من قصائد متناثرة بين الرواة وأحفاد الشاعر، ويؤكد ذلك في مقدمة الديوان، فموروث الشاعر بطبجي مازال حبيس الذاكرة الشعبية، وأغلبه قد ضاع على مر السنين، ويدعو إلى جمع شتات كل ما نظمه هذا الشاعر الفذ، الذي مثل تجربة صوفية حقيقية رائدة على غرار شعراء الملحون الذين سبقوه، وعبر عن فترة مهمة من تاريخ الجزائر العظيم، حيث يقول: «إننا نرجو كل من يعرف قصائد ونوادير أو غيرها لطبجي عبد القادر غير موجودة بهذا الديوان أن يرسلها إلى محقق الديوان»⁽²⁾ .

كما رقم وعنون جامع الديوان كل قصيدة لوحدها، ويظهر لنا من خلال دراستنا للديوان أنه قد اجتهد في وضع عناوينها من تلقاء نفسه، لأنه تلقى المادة الشعرية شفويا من أفواه الرواة، وغالبا ما يسقط عنوان القصيدة أثناء الرواية، والشاعر الشعبي نفسه لا

1- نفسه، ص 12 .

2- المصدر السابق، ص 14 .

يهتم بظاهرة العنوان، إذ تهمة الفكرة فينسج من خيوطها نظمه، وحسب علمنا وتقصينا، لم يؤثر على الشاعر عنونتها، وكانت طريقة المحقق في العنوان متنوعة وهي :

1-أخذ صدر البيت الأول من كل قصيدة ليكون لها عنوانا، كتميز وفاصل عن القصائد الأخرى مثل : عبد القادر يا بوعلام التي تبدأ : (1)

عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
دَاوِي حَالِي يَا بُوعَلَامَ اللَّهُ رُوفٌ عَلَيَّ

2-و هذا منهجه في العنوان في أغلب قصائد الديوان، كما يجنح إلى طريقة أخرى وهي صدر البيت الثاني من القصيدة، مثل قصيدة " جلول ولد خيرة سلطان الصالحين" : (2)

بَسْمُ الْكَرِيمِ نَبْدًا حَلَةً لِلْعَاشِقَيْنِ فِي مَذْحِ رَأَيْسِ الْأَوْلِيَاءِ
جَلُولُ وَلَدِ خَيْرَةِ سُلْطَانِ الصَّالِحِينَ مَا بَانَ مَا أَعْطَفَ أَعْلِيًّا

3-و يعنون قصائد أخرى بصدر بيت اللازمة المتكررة في آخر كل مجموعة مثل قصيدة "يا الجيلاني غالي الشان"، حيث يقول : (3)

أَقْصَدْتُ لَكَ مَتَهْلَكَ حَيْرَانَ يَا سُلْطَانَ لَا تَخَيِّشْ يَا سَيِّدَ الصَّلَاحِ ظَنِّي
لَا تَرُدُّ الشَّاكِيَ لَهْقَانٍ يَا السُّلْطَانَ فِي الْمَضَائِقِ وَالشَّدَةِ لَا جُورَ عَنِّي
يَا الْجِيلَانِي غَالِي الشَّانِ يَا السُّلْطَانَ جُودٌ وَ أَعْطَفُ عَنِّي وَ أَطْلُقُ سَرَاحَ سَجْنِي
لَا تَضِيعْ عَاشِقٌ وَلَهَانَ يَا السُّلْطَانَ قَبْلَ سَنِّ الصِّيَامِي لَبَّ عَلَيَّكَ لِسَنِي
رَأْسَمِ غَرَامِكَ فِي الْأَكْنَانِ يَا السُّلْطَانَ طَابَعَ غَرَامُكَ فِي صَمِيمِ الْحَشَا طَبَعْنِي
يَا الْجِيلَانِي غَالِي الشَّانِ يَا السُّلْطَانَ جُودٌ وَ أَعْطَفُ عَنِّي وَ أَطْلُقُ سَرَاحَ سَجْنِي

4-وأخرى بعجز بيت اللازمة، حيث يأخذ عنوان قصيدة " يا قويدر ليا عجل "من قوله: (4)

مَنْ غَرَامُ أَقْوَيْدَرٍ كَثُرُوا أَمَحَانِي ذَا يَا أَهْلَ الْقَمْنَةِ كَيْ نَعْمَلُ
الْهُوَى خَلَخَنِي عَظْمِي أَفْنَانِي يَا أَقْوَيْدَرَ لِيَا عَجَلُ
عَلَى الْوَصَافِ انْتَرَبَ صَحَّ الْوَرَانِي نَنْسَجُ عَلَى مُلَقَّاكَ حُلُلُ
لَا تَخَيِّبْ ظَنِّي يَا نُورَ أَعْيَانِي يَا أَقْوَيْدَرَ لِيَا عَجَلُ

5-و قد يعنونها بأخر بيت وذلك في "من شرح صدي نمجد بوعلام سلطان مريس": (5)
مَنْ شَرَحَ صَدْرِي نَمَجْدُ بُوعَلَامِ سُلْطَانِ مَرِيْسَ وَ الصَّلَاةَ عَنْ كُنْزِ الْأَخْلَاصِي صَبْحَةَ وَ مَسَاءَ

6-و يعنونها بالشطر الثاني من المثلث الذي يعد لازمة لا تتغير فيه: (6)

مَالٌ مَلِيحُ الْمَلَاخِ فِي وَعْدِي مَا جَاءَهُ مَلَامٌ لَعَرَجَ خَضَرَ الْعَلَامُ مَا جَابَهُ نَيْفٌ مَا أَعْطَفَ بِمُوسَى مَا قَالَ عَيْبُ
خَلَا بِيَا الْحَمْلُ مَائِلٌ وَ أَغْلَ بَذَرُ التَّمَامِ لَعَرَجَ خَضَرَ الْعَلَامُ أَغْلَ سَقَامُ كُلِّ عَوْجَةٍ هَذَا أَمْرًا عَجِيبُ

1-نفسه، ص 45 .

2- المصدر السابق، ص 121.

3- نفسه، ص 56 .

4- نفسه، ص 86

5- نفسه، ص 127 .

6- نفسه، ص 146 .

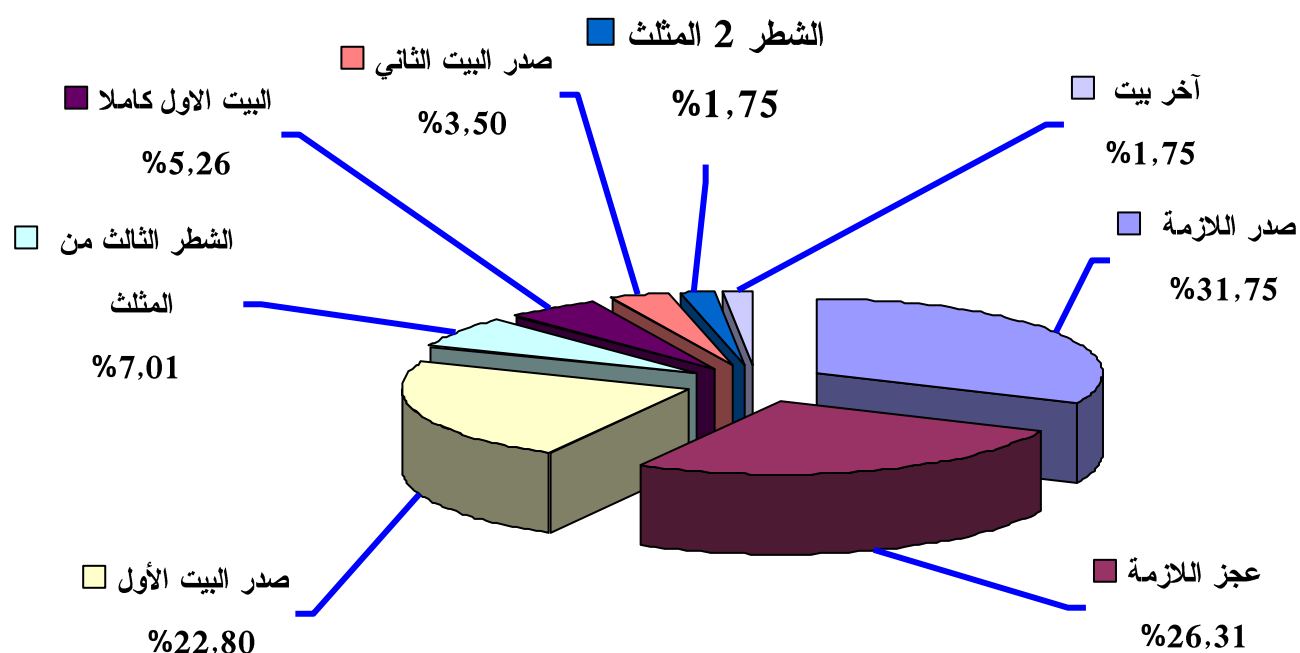
7-و قد يعنونها بالبيت الأول من القصيدة كاملاً، و ذلك في قصيدة آه يا مولى بغداد -
جيتك شاكي بعلالي، فيقول : (1)

آه يَا مُوَلَّى بَغْدَادَ جَيْتَكَ شَاكِي بَعْلَالِي
دَاوَيْنِي نَبْرًا بَصَرَحْتَكَ يَا وَلِيَّ الله آه يَا رَأَيْسَ بَحْرِي

ونستطيع تلخيص عنوان قصائد الديوان بالأرقام في الجدول التالي :

رقم	طريقة عنوان القصائد	عدد ورودها	نسبة المساهمة في الديوان
01	صدر اللازمة	18	% 31.57
02	عجز اللازمة	15	% 26.31
03	صدر البيت الأول	13	% 22.80
04	الشرط الثالث من شكل المثلث	04	% 07.01
05	البيت الأول كاملاً بصدرة و عجزه	03	% 05.26
06	صدر البيت الثاني	02	% 03.50
07	الشرط الثاني من شكل المثلث	01	% 01.75
08	آخر بيت من القصيدة	01	% 01.75
	المجموع	57	% 100

ويمكننا تمثيل هذه النتائج في دائرة نسبوية لتتضح عنوان الديوان أكثر :



خُتمَ الديوان بقائمة المراجع التي استعان بها المحقق في التعريف بسيرة وأعمال وكرامات الشيوخ والأولياء الصالحين الذين أتى على ذكرهم في مقدمة الديوان، ومختلف المصطلحات الصوفية التي تكررت في القصائد، وذيل الديوان بفهرس يضبط صفحاته.

الفصل الأول

التكامل اللوضوعي للديوان

أولاً: الشعر الديني :

المبحث الأول : الدعاء الابتهاال لله تعالى

1-الدعاء والتوسل لله تعالى

2-الشكوى إلى الله تعالى

المبحث الثاني : المديح النبوي :

1- وصف النبي ρ وآله وصحبه τ

2- الصلاة والسلام على النبي ρ

3- الشوق والحنين لزيارة الحرمين

4- التوسل بشخص الرسول ρ .

المبحث الثالث : مدح الأولياء الصالحين:

1- التوسل بأسماء الأولياء الصالحين

2- التغني بكرامات الأولياء الصالحين

3- مدح صفات الأولياء الصالحين الخلفية

ثانيا : الشعر الذاتي :

المبحث الأول : شكوى الاغتراب الروحي

المبحث الثاني : الغزل الصوفي

ثالثا : الشعر الاجتماعي :

المبحث الأول : النقد الإصلاحي

المبحث الثاني : وصايا إصلاحية توجيهية للمجتمع

أولا- الشعر الديني :

ارتبط الشعر الشعبي الديني الجزائري بالإسلام منذ نشأته وتطوره، واستمد منه أشكاله وموضوعاته، وذلك راجع إلى العلاقة الوثيقة الدائمة بينهما وإلى النشأة الدينية للشعراء الشعبيين، حيث نشأوا وتعلموا وتكونوا في الزوايا التي انتشرت عبر ربوع الجزائر، والتي اهتمت بتعليم الناس مبادئ الدين وعلوم اللغة العربية، إلى جانب أثر الأحداث التاريخية التي مرت على الجزائر، وأشدها وطأة وأثرا محنة الاستعمار الذي عاث فسادا في البلاد والعباد، حيث بعث هذا الحدث الجلل في الشعراء العواطف الدينية، واتخذوا من المبادئ الإسلامية مرجعا ومنطلقا للدفاع عن وطنهم، والحفاظ على هويتهم، متخذين من أمجاد التاريخ الإسلامي وأحداثه وانتصاراته العديدة، وسيلة فعالة لإقناع الناس بضرورة الجهاد وشحنهم همهم، فظهرت العديد من الثورات الشعبية التي كان لها الصدى بين صفوف الشعب الجزائري .

وبذلك شق الشعر الديني الجزائري طريقه وحط رحاله، وتمكن من قصائد الشعراء بفضل هذه الدوافع والنوازع، فانتشرت المدائح الدينيّة والمولوديات والتغني بالمناسبات الدينية المختلفة بشكل واسع، وقوى ظهور هذا الغرض الذي «سيطر على الحياة الفكرية والسياسية والفكرية والثقافية، وترك المجال مفتوحا أمام هذا اللون من الشعر، فأخذ الشعراء يلتفتون إلى عصر الرسالة يشتدون به من هذا الظلم الذي سلط عليهم، فوجدوا في المدائح الرحاب التي يمكن أن يسكنوا إليها ويطمئنوا فيها، وأنشدوا تلك القصائد وكأنهم يرثون الحالة التي وصلت إليها البلاد، وهم في مدحهم للنبي P إنما يبتعدون عن الواقع الذي لا يجدون فيه ما يبعث على التفاؤل، فعادوا إلى النبوة يستلهمون منها ويستجدون بها»⁽¹⁾ .

وقد نظم الشعراء الشعبيون القصائد في مختلف المعاني الدالة على حبهم للوطن وعبروا عن حسرتهم على الحرية المفقودة، ومقتهم للاستعمار ورفضهم له، ولم تكن قصائدهم مجرد ترف شعري أو سد فراغ أو تسلية أو بكاء على الأطلال الحزينة وإنما هي تعبير عن الحسرة والخيبة التي تحزن قلوبهم، وتكوي أنفسهم، حيث يعبر عنها صالح الخرفي بقوله «إنه ليس بكاء على الأطلال، ولكن على الأمجاد والمواقف البطولية، بكاء على الساحات الواجمة بعد انقشاع القتام عنها، إنه حنين إلى الأبطال الذين دخلوا التاريخ...»⁽¹⁾

كما ساعد ظهور الفرق الصوفية والطرقية على انتشار الشعر الديني الجزائري، إذ استكانت هذه الطرق للاستعمار وفشلت في مقاومته، فاشتغلت بتعزيز ذكرها عند الناس وجمعهم حولها بدعوى الدين والتدين» وأخلدت إلى الراحة وركنت إلى الزوايا تشجع من يمدح الرسول p، وقد كانت في أغلبها تنتمي أو تدعي الانتماء إلى بيت الرسول p، ولكي تحافظ على مركزها وعلى مصالحتها غدت هذا الاتجاه بمدح النبي p وآله، وبالتالي مدح شيوخ الطرق والإسراف في ذلك إلى درجة يمكن معها القول بأن شعر المدح قد انتشر بالصورة التي كانت عليها في عصور الانحطاط والجمود»⁽²⁾.

إن العامل النفسي الذي كان يعترى الناس إثر النكسة التي حلت ببلادهم وبددت راحتهم وقضت على استقرارهم، أهل إلى «وجود هذا الشعر فهو من جهة تنفيس عن الواقع، بل بث الأمل في النفوس عن طريق مدح الرسول عليه السلام»⁽³⁾.

وقد ركز الشعر الديني الجزائري على مدح النبي p وآله وصحابته، ومدح الشيوخ والأولياء الصالحين، وانقسمت هذه المدائح إلى نوعين؛ فالأول «هو ما كان امتدادا للتراث القديم في هذا الموضوع، وهو يرتبط أساسا - بالنظرة الصوفية إلى حد كبير أما النوع الثاني فهو الذي اتخذ من مدح الرسول p مبدأ الدعوة إلى النهوض واليقظة وذلك بعد أن تطورت الحياة الفكرية والأدبية والسياسية، فالأول كان تعبيرا عن مرحلة حضارية عاشتها الجزائر قبل هذا القرن، وكان الدين فيها قد أصبح هو القوة الوحيدة التي بقيت للناس في حياتهم، أما النوع الثاني كان تعبيرا عن مرحلة حضارية جديدة انتقلت إليها الجزائر للظروف التي تحدثنا عنها سابقا»⁽⁴⁾.

1- صالح الخرفي : شعر المقاومة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ، د ط، د ت، ص79.

2- عبد الله الركبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 50 .

3- نفسه، ص 51 .

4- نفسه، ص 51 .

لذلك اتخذ الشعر الشعبي الديني الجزائري من الابتهاال والاستعانة بالله تعالى ومدح النبي ﷺ والشيوخ والأولياء الصالحين موضوعات لقصائده، وأصبح الشاعر الشعبي يبيت نظراته ووعيه الفلسفي عبر مدائحه متأثراً في ذلك بالثقافة الدينية المتداولة في المساجد والزوايا، والتي أخذها من محيطه وشيوخه والطرق المنتشرة في الجزائر، لذلك فالشعراء الذين ظهروا في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر هم من الصوفية ونذكر منهم عبد العزيز المغراوي، الحاج عيسى لغواطي، عبد القادر الزرهوني، عبد الرحمان المجدوب، الحاج مبارك بولطباق، سيدي أحمد لغارابي، عبد القادر بلوهراني، سيدي أمحمد بن عوده (1) وغيرهم من الشعراء الذين نظموا المديح النبوي والوعظ والإرشاد ومدح الأولياء الصالحين، حتى وإن لم يشتهروا بوصفهم صوفية، فقصائدهم مثقلة بالنظرات الصوفية وملئمة بمصطلحاتها، وأبرزهم على سبيل المثال لا الحصر الشاعر التلمساني ابن مسايب (2) الذي نظم في جميع الأغراض الشعرية، خاصة المديح النبوي، ومدح الأولياء والصالحين، فأنشج شعراً صوفياً يحاكي الشعر الصوفي الفصيح، ويوحى بمعرفته لهذا العلم .

ويعد شاعرنا الشيخ عبد القادر بطبجي من فحول هذا الفن مقتدياً بالشعراء الشعبيين الذين سخرُوا شعرهم لوصف حبهم للرسول ﷺ وللأولياء، بألفاظ وتعبير صوفية وبمصطلحات العشق والحب والوفاء والشوق الصوفي، مظهرين معرفتهم الحقيقية للأولياء والصوفية والشيوخ .

وإذا تصفحنا ديوان بطبجي نلمس مدى التأثير الذي كان للمدرسة الشعرية الصوفية على الشعر الشعبي باعتباره رافداً هاماً من روافد ثقافتنا .

فقد تعددت التعاريف الاصطلاحية لكلمة التصوف؛ إذ يعرفه السهروردي (3) بقوله : «التصوف تنقية القلب عن موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية واتخاذ صفات البشرية ومجانبة الدواعي الإنسانية، ومنازلة الصفات الروحانية والتعلق بعلوم الحقيقة، وإتباع الرسول في الشريعة» (4)، كما يعرفه أبو حامد الغزالي بقوله: «هو علم طريق الآخرة أو علم أحوال القلب وأخلاقه المحمودة والمذمومة وما هو مرضي عند الله تعالى وما هو مكروه» (5).

1- ينظر : عبد اللطيف البرغوثي : القصيدة الشعبية، مجلة فلسطين الثورة، عدد خاص، الجزائر، 01-01-1981، ص 365.

2- هو أبو عبد الله الحاج محمد ابن مسايب، يعد من أبرز شعراء منطقة الغرب الجزائري في القرن الحادي عشر للهجرة، من مواليد الربع الأول للقرن الثاني عشر للهجرة 12 هـ بتلمسان، توفي 1190 هـ الموافق لـ 1768م. (ينظر: ابن مسايب: الديوان: نشر محمد بخوشة، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، د ط، 1370 هـ، ص 03 .)

3- هو شهاب الدين أبي حفص عمر السهروردي البغدادي توفي 632 هـ، ومؤلف كتاب "عوارف المعارف" في التصوف، وصاحب الطريقة السهروردية الصوفية. (ينظر: خليل الصفدي: الوافي بالوفيات، ج 2، ص 43 .)

4- شهاب السهروردي: عوارف المعارف، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ج 01، ص 322 .

5- أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ج 1، ص 20 .

وقد اجتهد المتصوفة في ضبط تعريف علم التصوف، وحاولوا التعبير عنه برؤيتهم الخاصة، فهو عندهم «الدخول في كل سني والخروج من كل خلق ديني»⁽¹⁾ واشتق مصطلح الصوفي «من صفا من الكدر، امتلأ من الفكر وانقطع إلى الله من البشر واستوي عنده الذهب والمدر»⁽²⁾. فهذه التعاريف وغيرها تبرز أن التصوف علم له قوانينه ونواميسه ونظمه وله شيوخه، فما يمنع أن يكون له شعراء أيضا؟ فأغلب الصوفية عبر التاريخ كانوا ينظمون الشعر، ليبينوا فيه طرقهم وعلمهم ونظرتهم للكون والنفس وحبهم وعشقهم الإلهي وينقلون رسالتهم للناس، معرفين بأنفسهم وبعلمهم، فكان الشعر الشعبي مطيتهم وقناة تواصلهم والمتحدث عن حالهم .

وإذا ما عدنا إلى شعراء الصوفية في المغرب العربي عامة وفي الجزائر خاصة، نجد أغلبهم تكونوا ونشأوا في الزوايا والمساجد، حيث تشبعوا بالثقافة الصوفية والنظرة الروحية، ومن مؤسسي الطرق الصوفية الجزائرية في العصر الحديث، الذين نظموا الشعر الشعبي «الشيخ أحمد بن مصطفى العلاوي المستغامي، وشيخه سيدي محمد بن الحبيب البوزيدي المستغامي، والشيخ الحاج عدة بن تونس المستغامي، وقد تميز شعر هؤلاء الشيوخ بعمق المعاني وسلامة العبارة ومثانة التركيب وجمال السبك وقوة الصورة الشعرية في آن واحد، وقد نظم هؤلاء الشيوخ في الفصحى أيضا كما نظموا في الملحون بجميع أوزانه، وحتى في الطبوع الغنائية الأندلسية»⁽³⁾.

ومن بين الشعراء الشيوخ الذين تشبعوا بالثقافة الصوفية شاعرنا الشيخ عبد القادر بطبجي، المعروف في الأوساط الثقافية والشعبية بشاعر سيدي عبد القادر الجيلاني، حيث خصص شعره لمدحه وذكر صفاته وكراماته وتغنى بعشقه وحبه له، إلى جانب الأولياء الذين عرفوا في منطقة الغرب الجزائري . لذلك سنحاول في هذا الفصل دراسة الشعر الديني في ديوان بطبجي والموضوعات التي تعرض لها .

المبحث الأول : الدعاء و الابتهاال لله تعالى :

من أشكال الشعر الديني في ديوان بطبجي التقرب لله تعالى، واللجوء إليه متوسلا ببعض صفاته العليا، ودعائه ليعينه في شؤونه الدنيوية ويغفر ذنوبه، وقد ظهر الابتهاال والدعاء لله في مظهرين هما :

1- أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، تحقيق : عبد الحليم محمود و محمود بن الشريف، مطبعة حسان، القاهرة، مصر، 1972، ج 1، ص 551 .

2- السهروردي، نفسه، ص 321 .

3- عبد اللطيف البرغوثي : القصيدة الشعبية، ص 365.

1-الدعاء والتوسل لله تعالى :

توسل بطبجي بأسماء الله تعالى وصفاته الحسنی متخذا إياها وسيلة للتقرب منه ليستجيب دعاءه، حيث كانت الأدعية موزعة على كامل ربوع الديوان وفي ثنايا القصائد، وممزوجة بالتوسل بالنبي p وبالأولياء الصالحين، غير أن الشاعر أولى للتوسل بأسماء الله الحسنی عناية فائقة، حيث أفرد قصيدة ذات هندسة تركيبية ملفتة للانتباه تصلح للإنشاد، عدد فيها كل الأسماء الحسنی، حيث يقول فيها : (1)

نَبْدُ بِأَسْمِكَ اللَّهُ	يَا غَانِي عَنْ مَا سِوَاهُ	ثُمَّ الصَّلَاةُ لَرْفِيعِ الْجَاهِ	بَهَا يَكْمَلُ غِيَوَانِي
بِأَسْمِكَ يَا رَحْمَنُ	نُتَوَسَّلُ وَبِالْقُرْآنِ	الْمَلِكُ وَ سُورَةُ عُمُرَانَ	بِسُورَةِ الرَّحْمَنِ
بِأَسْمِكَ يَا مَلِكُ	وَمَنْ تَرْضَى فِي خَلْقِكَ	بِالْكُرْسِيِّ وَبِعَرْشِكَ	وَأَنْعَامِ الْجَنَانِي
بِأَسْمِكَ يَا قُدُّوسُ	وَبِالْكُوثَرِ وَالْفُرْدُوسِ	بِالْخَافِي وَاللِّي مَدْسُوسِ	عَنْ رَمَقَاتِ الْأَعْيَانِي
بِأَسْمِكَ يَا سَلَامُ	أَبْرِي جَسَدِي مِنَ السَّقَامِ	بِجَاهِ خَيْرِ الْأَنَامِ	مُحَمَّدَ الْعَدْنَانِي
بِأَسْمِكَ يَا مُؤْمِنُ	وَبِاللُّوحِ وَمَا كَايْنِ	بِسُورَةِ التَّغَابُنِ	أَجْلِي عَنِّي الْغَبَانِي
بِأَسْمِكَ يَا مُهَيِّمُنُ	وَبِالْقَلَمِ وَالْكُونَيْنِ	عَطْفُ سَيِّدِ الصَّالِحِينَ	رَاعِي الْحَمْرَاءِ يَلْقَانِي

يصور الشاعر نفسه عليقة مريضة صاغرة أمام الله تعالى، مقدما أسماءه الحسنی التي ذكرت في القرآن الكريم، وجاءت بها الأحاديث النبوية على شكل قصيدة ثلاثية الأَشْطَر (المثلث)، حيث يذكر في البيت الأول أحد أسماء الله الحسنی (الرحمن، الرحيم، الملك، القدوس، السلام) وفي الشطر الثاني يقدم دعاءه ورجاءه مقرا بذنوبه، ومفصحا عن آلامه وجراحه، وفي الشطر الثالث يواصل توسله بكلمات مختصرة قليلة بليغة بإيقاع خفيف يصلح للإنشاد، ووَحَدَ بين الأَشْطَر الثلاثة في البيت الواحد في الروي ونوع فيه بين الأبيات، مما خلق حركية متواترة وجميلة الوقع في كامل جسد القصيدة، وخاصة ما تركه الانسجام الأفقي في الروي، والاختلاف العمودي فيه، ومما زاد في جمال وتنوع القصيدة إغراقها في الطول، حيث تجاوزت المائتين بيت، وهذا يدل على وجود فكرة الإلحاح لدى الشاعر، وأمله في استجابة دعواته من الله تعالى، حيث يقول: (2)

بِسْمِكَ يَا خَالِقُ	وَبِالْمَدَانِي الصَّادِقُ	لَا تَهْدَانِي شَيْقُ	لَقَيْنِي بِالْكَيْلَانِي
بِسْمِكَ يَا بَادِي	يَا اللَّهُ أَوْفِي مُرَادِي	لَقَيْنِي بِالْبَغْدَادِي	ذِي مَدَّة رَاهِ أَنْسَانِي
بِسْمِكَ يَا مُصَوِّرُ	بِجَاهِ الْبَيْتِ الْمَعْمُورِ	بِالضِّيَاءِ وَبِالنُّورِ	وَالْأَفْلَاقِ وَالْمَرَانِي
بِسْمِكَ يَا غَفَّارُ	وَبِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ	بِالرَّعْدِ وَبِالْمَطَارِ	وَجَمِيعِ الْأَكْوَانِي
بِسْمِكَ يَا قَهَّارُ	وَبِالْأَنْبِيَاءِ الْأَبْرَارِ	بِجَاهِ عَلِيِّ حَيْدَرِ	وَالزَّهْرَاءِ وَالْحَسَانِي

1-الديوان، ص 154 .

2-الديوان، ص 155 .

بِسْمِكَ يَا وَهَّابٌ وَبَحْرُمَةَ الْأَقْطَابِ بَعْمَرُ بْنُ الْخَطَّابِ وَ أَبِي بَكْرٌ وَ عُثْمَانِي
وفي القصيدة نفسها نجد بطبجي يمازج-كما رأينا سابقا-بين المواضيع الدينية، بحيث
يتحدث عن موضوع رئيس ويركز عليه ويوليه اهتماما (التوسل بأسماء الله الحسنى)، لكنه
لا ينفك يدخل في معنى آخر، فقد مزج بينه «وبين مدح الرسول ρ، بحيث يندر أن نجد
قصيدة واحدة خاصة بغرض من هذه الأغراض، فإذا صلى على النبي ρ فإنما يتقرب بذكر
ما عرف في دلائل الخيرات، من تعداد المخلوقات في الأرض والسماء، وهذا ناتج عن
إيمان الشاعر بأن الصلاة على الرسول ρ، منجية في الدنيا والآخرة»⁽¹⁾.

لقد توسل الشاعر في قصيدته بالرسول ρ أيضا، وبالببت المعمور، وبالليل والنهار
وبجميع المقدسات والأكوان وبالأنبياء وبالزهراء τ وأبنائها، وبأبي بكر وعثمان وبالقرآن
الكريم والسنة الشريفة، لتستمر القصيدة على هذه الوتيرة، حيث يقول : ⁽²⁾

بِسْمِكَ يَا حَفِيزُ أُسْتَرْنَا مِنَ الصَّدِيدِ فِي يَوْمِ الْهَوْلِ السَّدِيدِ يَا اللَّهُ أَجْبَرَ كَسْرَانِي ⁽³⁾
بِسْمِكَ يَا رَافِعُ وَبَحْرُمَةَ كُلِّ أَرْكَعٍ بَزَمَزَمَ ثُمَّ الْبَقِيْعُ وَمَقَامُ الْعَدْنَانِي
بِسْمِكَ يَا مُعَزُّ الْطُفِّ بِعَبْدِكَ عَاجِزُ أَحْفَظُنَا مِنْ كُلِّ غَزْ بِجَاهِ اسْمِكَ يَا غَانِي
بِسْمِكَ يَا مُذَلُّ وَبَحْرُمَةَ كُلِّ مُرْسَلٍ وَبَطَّةَ الْمُفَضَّلِ أَحْمَدُ شَارِحُ الْأُدْيَانِي
بِسْمِكَ يَا سَمِيعُ وَبَعْرَشَكَ الرَّقِيعُ أَبْرِي قَلْبِي مِنَ التَّرْوِيعِ بِجُودِكَ يَا اللَّهُ أَرْحَمَنِي
بِسْمِكَ يَا بَصِيرُ وَبِسُورَةِ التَّحْرِيمِ أَنَا عَبْدُكَ الْحَقِيرُ وَأَنْتَ الْغَانِي عَنِّي
بِسْمِكَ يَا حَاكِمُ وَبِاسْمِكَ الْأَعْظَمِ بِحُرْمَةِ أَبِي الْقَاسِمِ شَايِنُ أُطْلُبُ أَعْطِيَنِي
بِسْمِكَ يَا عَادِلُ بِاسْرَافِيلَ وَمَكَائِيلَ وَبَجَبْرَائِيلَ وَعَزْرَائِيلَ بِجَاهِهِمْ أَقْبَلْ مِنِّي

ولا يتوانى بطبجي في شحن قصيدته بالمفردات الزهدية التي تعبر عن توجهه،
ونظرفته للنفس والحياة والكون، ولا نعجب من منهجه ولغته، لأنه ينتمي إلى «طريقة لها
أورادها الخاصة التي تتردد في مناسبات مختلفة، والأوراد في حد ذاتها توسل ودعاء
وذكر لله ولرسوله ρ، والصياغة في هذه المنظومة مباشرة؛ لأنها ترديد لكلمات محفوظة
أصبحت معروفة لدى العامة، ولا تعبر عن حس أدبي، لكنها فقط تعبر عن اتجاه روحي
هدفه ترسيخ هذه الأفكار في نفوس المريدين، فيكثر فيها ترديد الجنة والنار والملائكة
واليوم الآخر وغير ذلك»⁽⁴⁾.

وفي القصيدة ما يؤكد ما ذهبنا إليه، حيث يقول بطبجي : ⁽⁵⁾

1- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 421 .

2- الديوان، ص 156 .

3-الصدید : الحر ويقصد يوم القيامة، السدید : السدید أي يوم الحساب والتسديد ، كسراني : كسري وعطبي .

4- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 423 .

5-الديوان، ص 157 .

بِسْمِكَ يَا عَظِيمَ	وَ بِالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ	بِالتَّوْفِيقِ وَ التَّقْخِيمِ	وَ بِسُورَةِ الْجَنِّ
بِسْمِكَ يَا قَاوِي	يَا قَابِلَ كُلِّ الدُّعَاوِي	بِحَاةِ الْكَوْنِ الْعُلُوِي	وَ السُّفْلِي وَ الْأَرْكَانِي
بِسْمِكَ يَا شَكُورَ	عَطَفَ عَلَيَا قَدُورَ	الْقُطْبِ الْغَوْثِ الْمَذْكُورَ	وَسَيَّلْتِي سُلْطَانِي
بِسْمِكَ يَا عَلِي	يَا قِيَوْمَ أَجْبَرُ حَالِي	دَاوَيْنِي مِنَ الْعِلَالِي	نَبْرًا يَتَجَلَّوْا أَحْزَانِي
بِسْمِكَ يَا كَبِيرَ	عَطَفَ لِي جُلُودَ الْمِيرَ	يَضْحَى عِنْدِي دَائِمَ عَشِيرَ	سَيِّدِي لَيْسَ يَفَارِقْنِي
بِسْمِكَ يَا حَفِيطَ	يَا رَبَّ الْعَرْشِ الْمَجِيدَ	أَقْبَلَ طَلْبِي يَا وَحِيدَ	يَا مِنْ لَا لَكَ ثَانِي
بِسْمِكَ يَا مُغِيثَ	دَاوَيْنِي مِنَ الْحُبِّ أَفْنِيَتَ	اتَّخَلَّلَ عَظْمِي وَ ارْشِيَتَ	يَا اللَّهُ أَجْبَرُ كَسْرَانِي
بِسْمِكَ يَا حَسِيبَ	عَطَفَ عَنِّي ذَا الْحَبِيبَ	يَا مِنْ قَوْلِكَ بِلَا رَيْبَ	تَسْتَجَابُ لِدُعَائِي

يرجو بطبجي من الله تعالى أن يغفر ذنوبه من خلال ذكره لأسمائه الحسنی عملاً بما ورد في الأثر، فعن أبي هريرة «عَنْ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ إِنَّ لِلَّهِ تِسْعَةً وَتِسْعِينَ اسْمًا مِائَةً إِلَّا وَاحِدًا مَنْ أَحْصَاهَا دَخَلَ الْجَنَّةَ وَزَادَ هَمَامٌ عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ عَنْ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ إِنَّهُ وَتَرٌ يُحِبُّ الْوَتَرَ»⁽¹⁾.

ويختتم بطبجي قصيدته بالصلاة والسلام على النبي وتوثيق اسمه كما جرت العادة، متغنيا بشيخه عبد القادر الجيلاني : ⁽²⁾

قَالَ النَّازِمُ النَّشَادِي	عَبْدُ الْقَادِرِ مَرْمَادِي	بُطْبُجِي نَكْوَةَ جِدِي	تَلْمِيزُ الشَّيْخِ الْجِيلَانِي
نَخْتَمُ نَظْمِي بِالصَّلَاةِ	عَنْ طَهَ فِي كُلِّ أَوْقَاتِ	أَحْمَدُ مَوْلَ الْمُعْجَزَاتِ	زَيْنُ التَّاجِ الْمَدَانِي
وَبِالرَّضَى عَنْ الْأَصْحَابِ	ثُمَّ الْأَزْوَاجِ وَ الْأَقْرَابِ	وَالْأَهْلُ شَائِبَ وَ شَبَابِ	بِهِمْ يَكْمَلُ غِيَوَانِي
تَمَيَّنْتُهَا فِي الْمُحَرَّمَ	بَعْدَ نَصْفِ أَمْنٍ تَقَهَّمُ	شَيْهَسُ خُودِ حُسَابِ الْجَزَمِ	يَا مَنْ تَقْرَأُ عَنَوَانِي
مَنْ يَقْرَأُ ذَا الْقَصِيدَةِ	ثَلَاثَةَ جُمُوعَاتٍ عَدِيدَةٍ	يَبْلُغُ ثَمَّ الْفَائِدَةِ	وَ التَّوْبَةِ وَ الْغُفْرَانِي
نَخْتَمُهَا بِالْحَمْدِ وَ الشُّكْرِ	وَ الصَّلَاةِ عَلَى الطَّاهِرِ	أَرْحَمَ يَا رَبِّي وَ أَغْفَرَ	لِكُلِّ مَنْ يَقْرَأُ غِيَوَانِي

قد فوض بطبجي أمره لله تعالى لأنه الرحيم بعباده، وهو مغِيثهم وقت الشدة «إذا أخلصوا له الدعاء، وثقة الشاعر في ربه قوة فلا شيء بعيد عليه، ولا يمنع عباده الفرج فهباته مبسوطة لهم، ولجأ الشاعر إلى ربه بسبب ما يعانیه من عذابات الغربة الروحية وما يلاقیه من الناس من أذى»⁽³⁾.

ويفرض الدعاء والابتهاال لله تعالى نفسه على فواتح قصائد بطبجي الدينية، طالبا منه التوفيق والإعانة في نظمه، وسائلا إياه الثواب، وطيب القصد والهدف، وموظفا ألفاظا دالة على ذلك، فيقول : ⁽⁴⁾ فِي أَنْظَامِي نَبْدًا بِاسْمِ الْغَنِيِّ الدَّائِمِ نَعْمَ الْجَوَادِ خَالِقَ الْخَلْقِ الْمَهِيْمِنِ كَفِيلَ الْعِبَادِي عَالِي الْقُدْرَةِ سُبْحَابَهُ لَطِيفَ بَعْدَادَةِ

1- أبو الحسن مسلم : صحيح مسلم، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ - 2000م، ص 172 .

2- الديوان، ص 164 .

3- محمد سعيد محمد : دراسات في الأدب الأندلسي، منشورات جامعة سبها، سبها، ليبيا، ط01، 2001، ص 188 .

4- الديوان، ص 174 .

مَنْ أَرْفَعَ سَبْعَ أَطْبَاقٍ بِقُدْرَتِهِ فِي الْهَوَاءِ مِنْ غَيْرِ أَعْمَادٍ
وَ آيَسَّطَ سَبْعَ أَرْضَيْنِ بِغَيْرِ أَوْتَادٍ سَارِعَ الْإِغَاثَةِ إِيكَافِي جَمِيعِ قَصَادِهِ

2- الشكوى إلى الله تعالى :

توجه بطبجي في ساعات الضيق والضرر لله تعالى شاكيا إليه من جور الزمن والناس، فعبر عن هذه المواقف التي مرت به، مصورا لنا حالته النفسية المتأزمة القلقة، فلم يجد ملجأ من الله تعالى إلا إليه، بالتقرب والابتهاال والدعاء بأسمائه الحسنى، فهاهو يرفع أكف الضراعة للمولى في قصيدة "فرج على حالي و دبر"، فيقول : (1)

يَا ذَا الْمَجْدِ الْعَظِيمِ وَالْجُودِ وَالْحُسَانِ	يَا عَالَمَ بِالْخَفَاءِ وَالظَّاهِرِ
يَا قَاوِي يَا مَتِينُ يَا نَعْمَ الرَّحْمَنُ	يَا نَقْمَةَ كُلِّ مَنْ تَجَبَّرَ
يَا عَالَمَ مَا يَوْسُوسُ الضَّمِيرِ الْإِنْسَانِ	فَرَجْ عَلَيَّ حَالَتِي وَ دَبَّرْ
أَنَا عَبْدُكَ الضَّعِيفُ يَا عَظِيمَ الشَّانِ	وَ الْحَمْلَ الَّذِي أَرْفَدَتْ جَائِرُ

يفتتح بطبجي القصيدة بنداء غرضه الدعاء والتقرب لله تعالى بقوله "يا رب الكائنات الأكبر"، فهذا إقرار بالضعف والتضرع، كما يدعو باسمه العظيم المالك للكون، ثم يعقب على عبارته بصفة من صفات الله تعالى الحسنى، وهي الأكبر التي تذكر كل يوم خمس مرات في الأذان وفي الصلوات، فهي افتتاحية ابتهاليه دعائية لله، وقد أحسن بطبجي اختيار المدخل لقصيدته، ووفق في توظيف هذا الخطاب لدعائه وتقربه من الله، لتتوالى أبيات القصيدة وراء هذا النظام المحكم المضبوط الدلالي (يا ذا المجد العظيم، يا عالم، يا قاي، وذاكرا أسماء الله تعالى الحسنى (المجيد، العظيم، الجواد، العالم، القوي، المتين، الرحمن، الرحيم)، وواصفا نفسه بالضعف والتقصور (عبدك الضعيف، مالي قوة) وناسبا العلم الواسع لله، (عالم ما يوسوس الضمير للإنسان)، ومصررا على طلب العفو والرحمة من الرحمن (تعفو عن حالي بجودك) .

وتتواصل القصيدة على هذا النظام الرباعي، نداء ودعاء وإقرارا ورجاء، حيث يقول: (2)

يَا رَبَّ الْعَرْشِ يَا الْعَالِي	يَا رَبَّ الْكَائِنَاتِ الْأَعْلَى
أُنْظُرْ لِيَا وَ شَوْفُ حَالِي	دَاوِينِي مِنْ كُلِّ عَالَةٍ
بَجَاهِ سَيِّدِ الرَّجَالِي	مُحَمَّدَ خَاتَمِ الرِّسَالَةِ
وَ بَحْرَمَةَ جَمِيعِ كُلِّ وَالِي	وَ بِالْخَلَافَةِ الْفَضَالَةِ

فللتوسل لا ينفصل ولا يتجزأ عن موضوعات قصائد بطبجي، حيث نجده حاضرا في كل خطاب، يلجأ إليه الشاعر ويتمسك به، وكأنه قطعة من نفسه، فنجده يتوسل كعادته بكل المقدسات والرموز والشخصيات الإسلامية في شكواه لله، حيث يقول : (1)

1- نفسه، ص 247 .

2- المصدر السابق، ص 247 .

فَرَجَ يَا خَالِقِي عَلَيَا
بَجَاءَ سَمَائِكَ الْعُلَيَا
بَجَاءَ الْمَلَائِكَةِ الرَّاضِيَةِ
بِحِمَالَةِ عَرْشِكَ اَثْمَنِةٍ
بَجَاءَ الْمُصَنِّفِي نَبِيِّنَا
وَالْأَرْضِيَّاتِ الْمَدْحِيْنَ(2)
وَالْأَرْبَعَةَ الْمُقَرَّبِينَ
وَاللِّي فِي الْأَرْضِ غَامِقِينَ

كما يرجو الشاعر من الله تعالى، أن يوفقه في مدح سيد الخلق محمد وأصحابه، ويمنحه القدرة على الاجتهاد أكثر في تعظيم مكانته: (3)

وَأَجْعَلْنِي نَمْدَحَ النَّبِيِّ شَارِحَ الْأَدْيَانِ
وَنَعْظَمَ سَيِّدَ الْأَنْبِيَاءِ فَخْرَ الْعُرَبَانِ
سَيِّدَ الْمَلَائِكَةِ وَ سَيِّدَ الْأَنْسِ وَالْجَانِ
مَنْ جَابَ مَفَاتِيحَ الْجَنَانِ الثَّمَنَ بَيَبَانَ
طَهَ مُؤَلَّجِيْنَ الْأَرْهَرِ
وَالْعَجَمَ وَالْعَبِيدَ وَ حَضَرَ
سَيِّدِ اللَّيْ مَأْشِيَّةً وَ طَائِرَ
أَحْمَدَ مُؤَلَّجِيْنَ السَّوَاءِ الْأَكْبَرِ
فَرَجَ عَنِ حَالَتِي وَ دَبَّرَ
أَصْلَاتُهُ تَعَنَّقَ الْجَسَادُ مِنَ النَّيِّرَانِ

وهكذا تتشابه الأبيات التي يبدي فيها الشاعر شكواه وألمه لله تعالى في الصيغة والأفكار والصورة، إذ دوماً يظهر ضعفه وقلة حيلته، ويصور نفسه وقد غلبها المرض، يبحث عن مخرج من محنته، ويسأل الله أن يفرج عنه ويفك أسرهِ، ونظن أن شاعرنا التزم بهذه الصيغة ليشحن القصيدة بجو قدسي فيه مهابة وتعظيم، وليشعر المتلقي بما تعانيه نفسه الجريحة، أو لأن الموقف لا يحتاج إلا لصور وتعابير محددة مضبوطة التزم واكتفى بها بطبعي، ولم يشأ التنويع والاجتهاد، أو أن موضوعات المديح والتوسل والاستغاثة تأخذ منه جهداً فترهق ملكته في متن القصيدة، وخاصة أنها تتناوب فيها ليأتي موضع الشكوى في الأخير فلا يجد له الشاعر جهداً، فيلجأ للصيغة نفسها التي تكررت في كل القصائد السابقة .

المبحث الثاني : المديح النبوي:

المديح النبوي فن من فنون الشعر التي نشرها التصوف وساهم في إزكائها، وهو لون «من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع، لأنه يصدر عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص» (4) تنبض بحب النبي p وبتعداد صفاته الخلقية، وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة قبره والأماكن المقدسة، كما يهتم هذا الشعر بذكر معجزاته المادية والمعنوية، والإشادة بغزواته وصفاته المثلى، والإكثار من الصلاة والسلام عليه تقديرًا وتعظيمًا، وطلب الأجر من الله عز وجل بالثناء عليه p .

وعادة ما يجتهد الشاعر المادح لإظهار تقصيره في أداء واجباته الدينية والدنيوية، كما يذكر آثامه وسيئاته وكثرة ذنوبه في الدنيا معترفاً بها ومظهراً كل مستتر، ثم يناجي الله

1- نفسه، ص 247 - 248 .

2- المدحينا : أي أخرج من الأرض ماءها ومرعاهها، وذلك نحو قول الله تعالى : (وَالْأَرْضُ بَعْدَ ذَلِكَ دَحَاهَا).

3- الديوان، ص 248 .

4- زكي مبارك : المدائح النبوية في الأدب العربي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص 17 .

تعالى بصدق وشوق راجيا منه التوبة والمغفرة، وينتقل بعد ذلك إلى الرسول p طامعا في وساطته وشفاعته يوم القيامة، ومتوسلا بأسمائه وصفاته التي عرف بها.

ويتميز المديح النبوي بالصدق والإخلاص والنقاء من كل شائبة، والخلو من كل ظن ويختلف تماما عن المدح التكسبي أو المدح التملقي الموجه للأشخاص والأعيان والأمراء والملوك، لأنه مدح خاص لأفضل خلق الله وأحسنهم على الإطلاق سيدنا محمد p، فهو معبأ بالصدق والوفاء والمحبة، تغمره التجربة الروحية والعشق لشخصه الكريم، فحبه من العقيدة وواجب على كل مسلم .

وقد لاح نور المديح النبوي مبكرا في المشرق العربي، وذاع وانتشر بانطلاق وشيوع الدعوة الإسلامية، وكثر في شعر الفتوحات الإسلامية، حتى ربط خيوطه وامتزج بالشعر الصوفي مع ابن الفارض⁽¹⁾ والشريف الرضي⁽²⁾، الذين حملوا على عاتقهما الإشادة بهذا الفن والإحاطة به «ولكن المديح النبوي لم ينتعش ويزدهر، ولم يترك بصماته إلا مع الشعراء المتأخرين وخاصة مع الشاعر البوصيري⁽³⁾ في القرن السابع هجري الذي عارضه كثير من الشعراء الذين جاؤا بعده، ولا ننسى في هذا المضمار الشعراء المغاربة والأندلسيين الذين كان لهم باع كبير في المديح النبوي عند الدولة المرينية»⁽⁴⁾ .

غير أن الاختلاف ساد بين الباحثين حول نشأة المديح النبوي، فزكي مبارك يرجع ظهوره في المشرق العربي إلى ظهور الدعوة الإسلامية وانتشار الفتوحات الإسلامية، وذلك مع جمهور الصحابة خاصة عند شعراء الرسول p؛ مثل حسان بن ثابت وكعب بن مالك، وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة، وعباس الجراري يذهب إلى أنه فن مستحدث جديد على البيئة الإسلامية «ولم يظهر إلا في القرن السابع الهجري مع البوصيري، وابن دقيق العيد»⁽⁵⁾. ويعد القرآن الكريم والسيرة النبوية الشريفة المنهلين اللذين تستوحي منهما قصائد ودواوين المديح النبوي مادتها الإبداعية، ورؤيتها وصورها الإسلامية، كما تلجئ إلى كتب التفسير والسيرة النبوية التي فصلت حياة الرسول p تفصيلا كبيرا، ووضحت جوانب عديدة

1- ابن الفارض هو أبو حفص عمر بن أبي الحسن علي بن المرشد المصري المولد والدار والوفاء، ولد في ذي القعدة سنة (576 هـ) بالقاهرة، ومات سنة (632 هـ). (ينظر : عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج3، ص 653) .

2- هو محمد بن الحسين بن موسى، أبو الحسن، الرضي أشعر الطالبين ولد في بغداد سنة 406 هـ /969م ووفاته فيها 359 هـ /1015 م، انتهت إليه نقابة الأشراف له ديوان شعر في مجلدين، وكتب منها: الحسن من شعر الحسين. (ينظر: عبد الله علي مهنا وعلي نعيم خريس : مشاهير الشعراء والأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، 1410 هـ -1990م، ص120).

3- هو محمد بن سعيد البوصيري نسبة إلى بلدته أبو صير بين الفيوم وبني سويف بمصر، ولد سنة 608 هـ، واشتغل بالتصوف، وعمل كاتباً، نافح البوصيري عن الطريقة الشاذلية التي التزم بها، فأشدد أشعاراً في الالتزام بأدابها، توفي البوصيري سنة 695 هـ وله ديوان شعر مطبوع. (ينظر : عمر فروخ: نفسه، ج3، ص 674) .

4- زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، ص 11 .

5- عباس الجراري : الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1982، ص 141 .

من حياته وسيرته ρ «كما يظهر ذلك جليا في تفسير ابن كثير على سبيل التمثيل، تليه كتب السيرة التي تتمثل في مجموعة من الوثائق والمصنفات التي كتبت حول سيرة الرسول ρ، سواء كانت قديمة أو حديثة، وأذكر على سبيل المثال السيرة النبوية لابن هشام، وسيرة ابن إسحاق، والرحيق المختوم لصفي الرحمان، والسيرة النبوية لابن الحسن بدوي، والسيرة النبوية لابن جنان، والوفاء لأبي الفرج عبد الرحمان الجوزي، والشفاء بتعريف حقوق المصطفى للقاضي عياض»⁽¹⁾.

ويعد ما قاله عبد المطلب عم النبي ρ إيان ولادته ρ أول ظهور لشعر المديح النبوي، حيث شبه ولادته الشريفة بالنور والإشراق الذي أنار الكون وملاً الآفاق سعادة وفرحا وبهاء، حيث يقول : ⁽²⁾ وَأَنْتَ فَمَا وَلَدْتَ أَشْرَقْتَ الأرض و ضاءت بنورك الأفق فنحن في ذلك الضياء و في النور وسبل الرشاد تحترق ويعتبر حسان بن ثابت τ رائد المدح النبوي، الذي أحب ودافع عن الرسول ρ، وامتلاً ديوانه بعيون قصائد المديح، و جاء بعده شعراء على مر العصور الأدبية اهتموا بهذا الفن، ونظموا في مضماره الكثير من القصائد التي تترجم حبهم وعشقهم بشخص النبي ρ، وتعكس قيمته في نفوسهم .

فكان علينا في هذا المقام أن نفرق بين البديع في قصائد المديح النبوي بشكل عام، والذي يسمى بالبديعيات⁽³⁾، التي يحرص فيها الشاعر على إظهار الحب الصادق والعاطفة السامية القوية، لأنه لا يرجو من مديحه تكسبا دنيويا ماديا، وإنما يسعى للتعبير عن مدى حبه للرسول ρ، لينال رضاه وشفاعته، والبديعيات فن مبتكر حيث « تكون القصيدة في مدح الرسول، ولكن كل بيت من أبياتها يشير إلى فن من فنون البديع»⁽⁴⁾.

وفي فن البديعيات لا يكون هم الشاعر «عند نظم البيت أن يبلغ مبالغ الصادقين في مدح الرسول ρ، وإنما كان همه أن يجيد الإفصاح عما يقصد إليه من فنون البديع»⁽⁵⁾، لكي يظهر براعته البلاغية وقدرته اللغوية واتساع ملكته اللغوية وزاده الصرفي . وقد خاض شاعرنا بطبجي غمار المديح النبوي في شعره الشعبي، وحاز حصة الأسد فيه منتها في قصائده طرقا مختلفة، فيها كثير من مظاهر القصيدة العربية التقليدية المدحية القديمة، كالاستهلال بالصلاة والسلام على النبي ρ، والثناء عليه والدعاء لله Y بالتوفيق في هذا المديح، ثم ذكر صفاته الخلقية (الجسدية)، والتقرب لله تعالى بمدحه، ورجاء شفاعته ولقائه يوم الحشر، ثم الختام يكون بالصلاة عليه والابتهاال .

1- نفسه، ص 10 .

2- المرجع السابق، ص 142.

3- البديعيات : فن جديد ابتكره أبو عبد الله محمد بن أحمد الأندلسي المولود عام 689هـ، الذي اتسم مديحه بالحب العظيم للرسول ρ .

4- عباس الجارري : الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها، ص 205 .

5- نفسه، ص 214 .

وبعد اطلاعنا على قصائد المديح النبي p في ديوان شاعرنا بطبجي، أثرنا دراستها حسب موضوعاتها، فقد تعددت أشكالها ومضامينها، وقد تناولت المباحث التالية :

1- وصف النبي p وآله وصحبه τ :

يمثل بطبجي صور الشاعر الشعبي الذي اعتنى في قصائده بمدح النبي p، وسرد سيرته العطرة ووصفه للناس من خلال أخلاقه وصفاته الكريمة الطيبة، وقد اجتهد الشاعر في الثناء على النبي، إذ نلمس صدق عاطفته وجمال إحساسه وقوة إيمانه ومدى تعلقه بالنبي p، إذ في قصيدة (صلوا على النبي يا حضرا) يشيد بمدحه قائلاً : (1)

لَوْلَا الْهَاشِمِيُّ يَنْبُوعُ الْأَفْرَاحِ	لَا كَانَ مُلْكٌ وَلَا عَشْرًا
لَا نُورٌ لَا ضِيءٌ لَا كَوَكَبٌ وَضَّاحٌ	صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ يَا حُضْرًا
مُحَمَّدَ الْمُفْضَلِ كَنْزِ الْأَرْبَابِ	صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ يَا حُضْرًا

فالشاعر ينفي وجود الأفراح والجمال والحبور على الكون لعدم وجود محمد p فحبه يحقق البهجة للناس والموجودات، وحتى الأرض والملك لم يكونا لولا وجود محمد p، فهو خاتم النبيين والمفضل عليهم وحامل لوائهم يوم القيامة، ويواصل الشاعر مدح النبي ووصف فضله وقيمته على العالمين، فيقول : (2)

لَوْلَا شَفِيعُنَا مُحَمَّدٌ	لَا كَانَ عَرْشٌ وَلَا كُرْسِيٌّ
لَا فُلُكٌ لَا سَمَاءٌ وَلَا أَرْضٌ	لَا كَانَ جُنٌّ وَلَا أَنْسِيٌّ
لَا شَمْسٌ لَا كَوَاكِبٌ تُوقَدُ	لَا كَانَ مَعْنٌ وَلَا حَيٌّ
لَا عِلْمٌ لَا عَمَلٌ لَا وَاجِدٌ	لَا خَلْقٌ لَا غَنَى لَا سَاسِيٌّ (3)

وقد ربط بطبجي وجود ونشأة الكون بوجود محمد p، وهذا تعبير عن المكانة الرفيعة التي أولاها الله تعالى، للنبي p، وفضله على كل الخلق التي تعشقه وتحبه، فكيف بالإنسان المدرك لقيمته ورسالته المشرفة : (4)

سَبَّحَانَ مَنْ خَلَقَ وَفَرَّقَ	وَ خَيْرَ مَنْ الْعَبَادِ الرُّسُلَا
وَ اصْطَفَى مَنْ الْأَرْسَالِ الصَّادِقَ	نُورُهُ شَهِيرٌ بَأَن تَلَالَا
فِي الْأَزَلِ كَانَ أَسْمُهُ سَابِقٌ	مَقْرُونِ اسْمِ عَالِي الْأَعْلَى
مَذْكُورٌ فِي السَّفْلِ وَالْأَفْقِ	فِي كُلِّ كَوْنٍ بِنِ عِبْدِ اللَّهِ

وقيمة النبي p تكمن في أنه خاتم الأنبياء والمرسلين، وقد عرف اسمه منذ الأزل قبل أن يخلق الله الخلق، مذكور في كل زمان ومكان، مشرف لجهاده وتبليغه الرسالة وهداية البشرية جمعاء، ويصف الشاعر جمال النبي p فيقول : (1)

1-الديوان، ص 227 .

2- نفسه، ص 227 .

3-واجد : موجود وكائن، ساسي: جمعه سواسي وهو الفقير .

4-الديوان، ص 228 .

بَاهِي الْمَحَاسِنَ أَحْمَدُ زَيْنَ الْمَلَاخِ
وَأَنْشُوفُ مَنْ أَهْوَيْتَ أَنْمَرَحَ الْأَلْمَاخَ⁽²⁾
مُحَمَّدُ الْمُفْضَلُ كَنْزُ الْأَرْبَاخِ
هَلْ لِي مِنَ الْمُفْضَلِ نَظْرَةٌ
صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ يَا حَضْرَا
صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ يَا حَضْرَا

فنوره ρ فاق كل جمال، وصفاته تعالت عن الصفات التي عرفناها، والله تعالى تكرم عليه بالكمال الخلقي والجسدي، والسعيد من يحظى بنظرة منه، فقد شرفه الله بالشفاعة يوم الحساب، حيث يقول : (3)

يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ الْهَادِي
طَهَ مُشْرِفَ الْأَجْدَادِي
سَيِّدُ وَسَيِّدُ أَسْيَادِي
هُوَ ذَخِرْتِي فِي هَذِي
سَيِّدُ الْعِبَادِ بُوقَاطِمَةُ
زَيْنُ الْبَاسِ وَالْغَمَامَةِ
مَوْلُ الْقَضِيْبِ وَالْغَمَامَةِ
وَغَدَا فِي سَاعَةِ الْقِيَامَةِ

فالرجاء المودع في الأبيات يكشف عن رغبة ملحة من الشاعر في الظفر بنظرة تشفيه من المصطفى ρ وتجلي همومه، لذلك لجأ إلى الله تعالى وإلى الحب النبوي الذي يراه من حب الله تعالى .

كما يتطرق بطبجي إلى الصفات الجسدية للنبي ρ، واصفا طيب عطره، فيقول: (4)

مَنْ الْكَدَارُ وَالْعُشْشُ وَ أَنْوَاعُ الْأَقْرَاحِ⁽⁵⁾
نَسْتَنْشِقُ مِنَ الرِّوَايَحِ مُسْكُ فَحَفَاحِ
مُحَمَّدُ الْمُفْضَلُ كَنْزُ الْأَرْبَاخِ
فِي النَّوْمِ لَوْ أَنْشُوفَهُ مَرَّةً
صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ يَا حَضْرَا
صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ يَا حَضْرَا

ويتكى بطبجي على القرآن الكريم والسنة النبوية في وصف جمال النبي ρ، حيث وصف لنا طيب رائحته الزكية الطاهرة التي اشتقت من الجنة، فهو مسك فواح، طيب يشفي الأمراض ويزيل الهموم، و يغرس حب النبي في النفس .

ويبدع الشاعر في المديح النبوي، انطلاقا من إيمان راسخ وحب عميق متجذر في نفسه للمصطفى ρ، فيقول: (6)

بِسْمِ اللَّهِ نَبْدُ الشُّعَارِ
نَبِينَا شَارِقُ الْأَنْوَارِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ كَثِيرُ
بَعَثَهُ رَبِّي بِشِيرِ نَذِيرِ
وَالصَّلَاةُ عَلَى الْمُخْتَارِ
طَهَ خَاتَمُ الْأَنْبِيَاءِ
مُحَمَّدُ مُفْتَاخُ الْخَيْرِ
سَيِّدُ الزُّهْرَةِ وَ رَقِيَّةُ
الْأَمْجَدِ سَيِّدُ الْمُرْسَلِينَ
رَفَعَهُ رَبِّي فِي الدَّارَيْنِ

1- نفسه، ص 228 .

2- أنشوف: أنظر وأرى، أنمرح : أمتع بالمشاهدة والنظر، الألماخ : العيون .

3- الديوان ، ص 229 .

4- نفسه، ص 229 .

5- الكدار: الكدر، العشش: الهموم والغضب من حالته، أنواع الأقراح : أنواع الأمراض .

6- الديوان، ص 231 .

إن هذا الوصف يهدف إلى توضيح شمائل المصطفى وأخلاقه، ومهمته التي أوكلها الله له في الدنيا، فهو البشير والنذير، المرفوع القدر والمكانة عند الله تعالى وعند المسلمين، واسم محمد ρ خير الأسماء التي وجدت على الأرض، لأن الله اختاره وسماه به، و يصف الشاعر مقام وقدر النبي ρ، فقد شرفه الله في الدنيا بالرسالة والتبليغ وفي الآخرة بالأجر العظيم والجنة التي يوعد بها الصالحون وأعظمهم محمد ρ .

ويجتهد الشاعر في رصف الكلمات والمعاني المعبرة عن حبه للنبي ρ، ويحشد مختلف الصور التي توضح صفاته وأخلاقه وقيمه عند الله، وعند الخلق أجمعين، جامعا للمصطفى ρ من الطبيعة وجمالها كل حسن لكي يصفه به، وإن «وصف جمال الرسول ρ في هذا الشعر يستمد صورته ومعانيه من السيرة النبوية، ومما ذكره السابقون في هذا المجال، بل هو تقليد بما وصفه به شعراء الفصحى، ويبدو هذا في بعض القصائد التي تعرض لهذه الناحية، وهي وإن كانت قليلة غير أنها تمزج بين أشياء كثيرة من بينها وصف هذا الجمال» (1)، حيث يقول : (2)

بَاهِي الصِّيقَةَ زَيْنَ الزَّيْنِ	طُبَّ جَمَيْعِ الْأَذَايَةِ ⁽³⁾
طَبَّ النَّبْلَاءِ وَالْأَبْكَامِ	سَيِّدَ الْعَرَبِ وَالْعَجَامِ
مُحَمَّدَ خَيْرِ الْأَنَامِ	مَنْ بِهِ انْبَرَزَتِ الْأَشْيَاءُ
بَرَزَتِ الْأَشْيَاءُ مِنَ الْعَدَمِ	سَابِقَ نُورُهُ فِي الْقَدَمِ
حَبِيبَ الْحَقِّ الدَّائِمِ	سُبْحَانَهُ مُوَلَّيَا
سُبْحَانَهُ إِلَهَ الْقَادِرِ	أَخْلَقَ وَفَرَّقَ وَخَيَّرَ
مَنْ رَبَّيَعَةً وَ مُضَرَّ	فَرَزُهُ وَفَرَّقَ وَخَيَّرَ

ويسترسل بطبجي في القصيدة نفسها في مديح النبي ρ، مستقيضا في إعادة التغني بالشمائل المحمدية ومكانته عند الله وفضله على الإنس والجن، موضحا أن الوجود خلق لأجل محمد ρ، فيقول : (4)

لَوْ لَا مُحَمَّدٌ لَا كَانَ	لَا جَنَّةٌ وَلَا نَيْرَانٌ
لَا كَانَ الْإِنْسُ وَلَا جَانٌ	لَا أَخِيرَةٌ وَلَا دُنْيَا
لَوْ لَا نَبِيْنَا الْمُخْتَارُ	لَا رَعْدًا وَلَا أَمْطَارُ
لَا بَيْدَةٌ وَلَا أَمْصَارُ	لَا ظَاهَرٌ وَلَا خَفِيَّةٌ ⁽⁵⁾
لَوْ لَا سَيِّدُ الْمُتَقِينَ	لَا سَمَاءٌ وَلَا أَرْضَيْنِ

1- عبد الله الركبي : الشعر الديني الجزائري، ص 384 .

2- الديوان، ص 231 .

3- الصيفة : الصفة و الخلق، زين الزين : الجميل، طب : من التطبيب و المداواة، الأدية: الأمراض .

4- الديوان، ص 231 - 232 .

5- بيدة : ببداء أي صحراء، أمصار: جمع مصر بلد ووطن، خفية : خفية أي مستترة وغير ظاهرة .

لَا أَرْبَاحَ وَلَا بَخْرَيْنَ لَا عُلُوءَ وَلَا هَوِيَّةَ
لَوْلَا هُوَ لَا كُنَّا وَلَا مَوْجُودًا أَقْبَلْنَا

ويؤسس بطبجي مديحه للنبي p علي أساس الحب والعشق في شخصه المنطلق من الإيمان وامتنالا لأوامر الله، الذي يقول في محكم تنزيله : (إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتُهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا)⁽¹⁾، فهو لا يرجو مالا ولا جاها ولا شكرا إلا الثواب من عند الله تعالى، والرضى عنه ومجاورة المصطفى p في الجنة، فغاية الشاعر العمل الصالح و ذكر ربه و الصلاة على نبيه: (2)

أَحْسَنَ خِيَارَ مَا نَذَكُرُ فِي الْأَوْزَانِ نَبْدَأُ بِاسْمِ عَالِي الْعُلَيَّا
فِي مَدْحِ النَّبِيِّ مَشْرِفُ الْأَدْيَانِ طَهَ الْأَمِينِ سَيِّدِ رُقِيَّةِ
مُشْرِفُ النَّسَبِ صَاحِبُ الْفُرْقَانِ سُلْطَانُ الْإِنْسِ وَالْجَنِّيَّةِ
سَيِّدُ الْمَلَائِكَةِ وَالْأَنْسِ مَعَ الْجَانِ سَيِّدُ الْأَرْسَالِ وَالْأَنْبِيَاءِ
فَخِرَ رَيْبَعُهُ وَمُضِرُّهُ وَعَدْنَانِ مِنْ نُورِهِ اسْتَوَاتِ الْأَشْيَاءِ

ويواصل الشاعر في القصيدة نفسها مبينا مكانة محمد p، وأنه صاحب الطاعة، ووجوب إتباع سنته والاهتداء بها، ليكون شفيعا لنا يوم الحساب، حيث لا يمنح الله بالشفاعة إلا للمصطفى p فقط دون غيره، لقدره الجزيل عنده : (3)

نَسْبِي عَلَيْكَ يَا بَلْقَاسَ مِ يَا صَاحِبَ الشَّفَاعَةِ الْكُبْرَى
يَا سَيِّدَ مَنْ أَسْجَدَ وَ أَتَقَدَّمَ وَ أَفْتَحَ أَبْوَابَ الْجَنَّةِ الْخَضِرَاءِ
يَا خَيْرَ مَنْ أَتَى وَ أَتَكَلَّمَ بَيْنَ الْأَرْسَالِ نَالِ الْبَشِيرَةِ
يَا سَيِّدَ الْعَرَبِ وَالْعَجَمِ يَا غَوْتَهَا نَهَارُ الْكَشِيرَةِ

ويعمل بطبجي في قصيدته المدحية للنبي p على «المزج بين تصوير الأخلاق والجمال معا معرجا على وصف أخلاقه مما ينجر عنه العلم، مكررا ما ذكره من قبل، كما أنه يتبع الأقدمين في وصف العين والحاجب والأنف والجبين إلى آخر ما هو معروف»⁽⁴⁾، حيث يقول : (5)

يَا ضَمَارُ الْعَدَاءِ فِي يَوْمِ الْمَيْدَانِ يَوْمَ الطَّرَادِ وَالْمُشَالِيَّةِ⁽⁵⁾
يَا سَيِّدَ مَنْ تَحَرَّمَ فِي رَبْعِ أَرْكَانِ وَ تَخَوَّمَ الْأَرْضَ وَالْعَالِيَّةِ

1- الأحزاب، الآية : 65 .

2- الديوان، ص 234 .

3- نفسه، ص 234 .

4- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري ، ص 387 .

5- الديوان، ص 235 / 5- ضممار العداء: مضمرة الأعداء أي قاهرهم وهازمهم، الطراد والمشالية: يوم الحرب والنفير

يَا سَابِغَ الشَّفَرِ يَا دَاعِجَ الْأَعْيَانِ
يَا زَيْنَ الْإِسْمِ يَا مَفْلَجَ الْأَسْنَانِ
يَا سَعْدَ مَنْ يَصْلِي عَنْكَ مَضْمَانُ
مَنْ لَا عَلَيْكَ صَلَى يَبْقَى حَيْرَانُ
يَا ذُو الْمَحَاسِنِ الْبَاهِيَةِ
يَا وَلَدَ يَأْمَنَةِ السَّعْدِيَّةِ
مَأْوَاهُ جَنَّةُ الْأَثْقَلِيَّةِ
يَوْمَ الْأَهْوَالِ وَالْهَآوِيَّةِ

فقد وصف بطبجي الرسول بكل الأوصاف، فهو جميل الشعر وداعج العينين، ومفلج الأسنان، وقد استقاها الشاعر من كتب وأخبار السيرة النبوية، والتاريخ الإسلامي⁽¹⁾.
كما يعظم بطبجي حبه لصاحب الغمامة ρ في نفسه، ويجعله يشع في قلبه نورا وبهاء وجمالا، ويقدمه على كل حب : (2)

فِي قَوْلِي نَبْدًا أَنْعَظَمَ
حُبُّهُ فِي قَلْبِي أَتَلَايِمَ
صَلِّ يَا رَبِّي وَسَلِّمْ
طَهْ مُصْبَاحَ الظَّلَامِي
مُحَمَّدُ مَوْلَا الْغَمَامَةِ
وَاعْبَقْ بِأَرْيَاحِهِ نَسِيمَةَ
عَلَى طَه شَفِيْعِ الْأُمَةِ
يَا سَعْدَ اللَّيْلِ بِهِ آمِينَ

ويستعين الشاعر بمعاني القرآن الكريم في إيصال أفكاره للمتلقي، ورسم صورته، فيقول: (3)

لَوْ كَانَ يَا رَسُولَ اللَّهِ الْمَلَايِكُ التَّمَامُ
وَكَذَلِكَ الْأَشْجَارُ أَتَوَلَّى دُعِيَّةَ قَلَامُ
مَا يُوصَفُوشُ مِنْ نُورِكَ شَطَرَعَلَى الدَّوَامُ
الْحَرَمُ يَا أَحْمَدَ طَبَّ بِجُودِكَ ذَا الْغُلَامُ
وَالرُّوَّاحُنَ الْجُنُودُ وَالْإِنْسُ وَالْجُنُونُ
وَالْبَحْرُ مَاهُ بِالْمِيزِ الْمَدَادُ يُكُونُ⁽⁴⁾
إِسْمُكَ لَاسْمَ عَالِي الْأَعْلَى مَقْرُونُ
يَا بَرْزَخَ الْفَضْلِ بَيْنَ الْكَافِ وَالنُّونِ

فالشاعر يعجز عن وصف النبي ρ فجماله فاق كل وصف وتخيل، وتجلى عن كل نعت، فلو اجتمعت الملائكة وكل الأرواح المجندة لما وصفت صورته، ويسوق بطبجي معنى بديعا جميلا يعبر عن شغفه بمديح النبي، وينفي به قدرته على نقل وتصوير جمال النبي ρ، فلو أن الأشجار كانت أقلاما والبحر مدادا لن يصفوا خصال وشمائل وجمال المصطفى، حيث ضمن بطبجي الآية الكريمة التي يقول الله تعالى: (قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا)⁽⁵⁾.

1- جاء في صحيح مسلم : « عَنْ الْبَرَاءِ بْنِ عَازِبٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا قَالَ كَانَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مَرْبُوعًا بَعِيدَ مَا بَيْنَ الْمَنْكِبَيْنِ لَهُ شَعْرٌ يَبْلُغُ شَحْمَةَ أُذُنِهِ رَأَيْتُهُ فِي حُلَّةٍ حَمْرَاءَ لَمْ أَرْ شَيْئًا قَطُّ أَحْسَنَ مِنْهُ » (ينظر: أبو الحسن مسلم، صحيح مسلم، ص 386).

2- الديوان، ص 237 .

3- نفسه، ص 244 .

4- أتولي دغية أقلام :تصبح أعواد عديدة (قلم)، ماه بالميز: مأوه بالنقدير المداد ا يكون : يكون مدادا .

5- الكهف، الآية : 109 .

وبهذا يكون بطبجي قد استفاض في مدح الرسول p، ولم يترك موضعاً في قصائده إلا ووقف وقفة إيمانية، مسلماً على الرسول ومتوسلاً وذاكراً صفاته وأخلاقه وأصحابه وآله، انطلاقاً من الرؤية الصوفية التي «ترى الصحابة قوما شربوا من النور المحمدي وأن آل البيت هم الأصل في نقل الشريعة والحقيقة ومحور هذا كله مدح الرسول p»⁽¹⁾.

2- الصلاة والسلام على النبي p :

اهتم بطبجي في ديوانه بالإكثار من الصلاة والسلام على النبي p، لعلمه بقيمتها عند الله تعالى في نفسه وعند المؤمنين، فلم تخل قصيدة من الديوان من ذكر الصلاة والسلام عليه في بدايتها ونهايتها، فقد غدا لسانه رطباً بها، ذاكراً خير العباد وأفضلهم . ويتنوع الذكر بين الاجتهاد النفسي في كثير من الأماكن والمناسبات، وبين الأمر بالنصح والإرشاد للقارئ بإتباع هذا الذكر، وهي الصلاة والسلام على الحبيب المصطفى p، فيقول في قصيدة "صلوا على النبي يا حضرا" :⁽²⁾

صَلُّوا عَلَى إِمَامِ الرُّسُلِ	مُحَمَّدُ الشَّرِيفِ الْمَاحِي
طَهَ الْأَمِينُ زَيْنَ الْحُلَّةِ	مَكِّي وَهَاشِمِي بَطَاحِي
عَزَّ الْإِسْلَامُ نَقَمَ الْجَهْلَةِ	أَخْيَبَ رَبَّنَا الْفَتَّاحِي
رَبِّي عَلَى الْمُدَّثَرِ صَلَّى	كَذَا الْأَمْلَاقُ وَالْأَرْوَاحِي

وشاعرنا يدعونا إلى الصلاة على النبي إمام الرسل، وتذوق حلاوتها، ولا يتواني أبداً عن ذكر شمائل المصطفى فهو زين الحلة، وهو المكي الهاشمي، وهو عز الإسلام الذي قضى على الجاهلية وبدد ظلماتها .

وينصح الشاعر المتلقي بأن يواظب على الصلاة على النبي p، وتعويد لسانه على ذكرها والتلذذ بها، والتي تقود إلى الخير والسعادة في الدنيا والآخرة، فالغاية صحبته p يوم القيامة في الجنة، فيكون من الفائزين، حيث يقول :⁽³⁾

يَا سَعْدَ مَنْ عَلَيْهِ يُصَلِّي	فِي الصُّبْحِ وَالْمَسَاءِ مَا يَغْفَلُ
فِي الْآخِرَةِ مَقَامُهُ عَالِي	يَتَخَيَّرُ فِي الْخُلُودِ وَ يَنْزِلُ
فِي دُنْيَا الْغُرُورِ أَمْسَلِي	يَنَالُ بِهِ حِكْمَةً وَ عَقْلُ
بِالْمُسُوكِ طَيِّبٍ يَضْحَى مَطْلِي	طُولُ الزَّمَانِ مَا يَتَهَوَّلُ

ويضيف الشاعر مبشراً من يخلص وجهه لله تعالى ويكثر من الصلاة والسلام على نبيه الكريم، فيقول :⁽⁴⁾

1- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري، ص 394 .

2- الديوان، ص 227 .

3- نفسه، ص 228 .

4- نفسه، ص 250 .

لَوْ بَسَقُوا فِي الْبَحْرِ يَرْجِعَ مَاهُ أَحْلُوا⁽¹⁾
وَفَرَشَاتٍ حَرِيرٍ سُنْدُسٍ غَزْلُهُ⁽²⁾
وَالْأَمْثَلُكَ تَطُوفُ
مِنْ عِزَّةٍ رَبِّي وَلَا يَكُونُ مُثْلُهُ
النَّبِيُّ الْمَعْصُومُ عَبْدُهُ وَرَسُولُهُ

تَغْنَمُوا حَوَارِثَ مَنْ الزَّيْنِ الْكَامِلِ
تَغْنَمُوا وَلَدَانِ شَبَابَانِ (مُطَافِلُ)
وَقُصُورِ الرُّفَيْعَةِ مَنْ الزَّبَرْدَجِ تَشَعْلُ
هَذَا فَضْلُ الصَّلَاةِ نَبِيْنَا الْمُرْسَلِ
اسْمُهُ خَيْرُ الْخَلْقِ سَابِقُ فِي الْأَزَلِ

فالأجر غال وعزيز وتقليل الوزن، إنها الجنة بما أودع فيها الله تعالى من خيرات،
ففيها حور العين، حيث يصورهم الشاعر بصورة شعرية جمالية بليغة، إذ أنهم إذا لمس
ريقهم بحورا يتحول مذاقها المالح إلى حلاوة، وهذا تعبير عن حسنهم، وما أودع الله فيهم
من زينة، كلها للمؤمنين الصالحين، وفيها ولدان يطوفون على الساكنين يقدمون لهم ما
يشتهون، وهذا فضل من المولى، وفيها فرش وغطاء من حرير وسندس وقصور من
الزمرد والياقوت تربتها الزعفران والرحمان بانيها، والملائكة تطوف عليهم، فعَنْ رَسُولِ
اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: «قَالَ اللَّهُ تَبَارَكَ وَتَعَالَى: أَعَدَدْتُ لِعِبَادِي الصَّالِحِينَ مَا لَا
عَيْنٌ رَأَتْ وَلَا أُذُنٌ سَمِعَتْ وَلَا خَطَرَ عَلَى قَلْبِ بَشَرٍ قَالَ أَبُو هُرَيْرَةَ اقْرَأُوا إِنَّ شَيْئَكُمْ»⁽³⁾،
وقوله تعالى: «فَلَا تَعْلَمُ نَفْسٌ مِمَّا أُخْفِيَ لَهُمْ مِنْ قُرَّةِ أَعْيُنٍ جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ»⁽⁴⁾.

ويشير بطبجي إلى الإنسان الذي لا يذكر النبي p ولا يصلي عليه، فيقول: ⁽⁵⁾

صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ يَا حَضَرَ
مَنْ لَا عَلَيْهِ صَلَی يَنْدَمُ
صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ بِالْكَثَرَةِ
سُلْطَانِ الْأَنْبِيَاءِ الْمُعْظَمِ

وقد وصف الشاعر ذلك الممتنع الناسي لذكر الصلاة والسلام على الحبيب المصطفى
p، بأنه سيندم، وهو إنسان خاسر ومقصر في حق المصطفى p، ولذلك ينصح الشاعر
المتلقين أن يكثرُوا من ذكر النبي، حتى ينالوا شفاعته يوم الحساب، اقتداء بما جاء في
الأثر، فقد جاء (عَنْ أَبِي الزِّنَادِ عَنِ الْأَعْرَجِ عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ
وَسَلَّمَ قَالَ لِكُلِّ نَبِيٍّ دَعْوَةٌ مُسْتَجَابَةٌ يَدْعُو بِهَا وَأُرِيدُ أَنْ أَخْتَبِي دَعْوَتِي شَفَاعَةً لِمَتِّي فِي
الْآخِرَةِ) ⁽⁶⁾.

يحتفي بطبجي بالصلاة على الرسول p، فكررها بأعداد الموجودات الكونية، وما وقع
عليه بصره، و تفكر فيه عقله، فيقول: ⁽⁷⁾

قَدْ الْبَدْرُ وَكَوَاكِبُ الدِّيَجَانِ
قَدْ الْهَوَامُ فِي الْبَرِّيَّةِ

1- حوارث : حور العين، بسقوا: الرقيق، ماه أحلوا: ماؤه حلو .

2- ولدان شبان مطافل: غلمان في الجنة يطوفون على ساكنيها يسقونه شرابا طيبا وقد اقتبس المعنى واللفظ من القرآن.

3- أبو الحسن مسلم : صحيح مسلم، ج4، ص 449 .

4- السجدة، الآية 17 .

5- الديوان، ص 235 .

6- أبو الحسن مسلم : نفسه، ج6، ص 260 .

7- الديوان، ص 236 .

قَدْ الْبُحُورُ وَمَا فِيهِمْ حَيْتَانُ
الصُّوفُ وَالشَّعَرُ فِي جَمِيعِ الْحَيَوَانِ
صَلُّوا عَلَيْهِ قَدْ مَا رَمَقُوا الْأَعْيَانُ
صَلُّوا عَلَيْهِ قَدْ مَا أَنْطَقَ اللَّسَانَ
صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ تَجُؤُوا مِنَ النَّيْرَانِ

الظَّاهِرَةُ وَكُلُّ أَخْفَايَةِ
كُلُّ يَوْمٍ صَبَاحٌ وَعَشِيَّةٌ
قَدْ الْخَوَيْضُ وَالصَّافِيَّةُ
فِي مَنْاسَجِ اللُّغَةِ حَقِيَّةٌ
يَوْمَ الْمُحَاسَبَةِ وَالْإِدِيَّةِ

ويذكرنا بطبجي بفوائد الصلاة على الرسول p، إذ تطرد الهموم والأحزان عن النفس وتدخل عليها الفرح والسعادة، كما ترفع الدرجات، وتزيد من قيمة العبد عند ربه، فيصبح من الذاكرين الغانمين، بقوله : (1)

الصَّلَاةُ تَبْرِي مِنَ السَّمِ
بَهَا الذَّاكِرِينَ تَغْنَمُ
صَلِّ يَا رَبِّي وَسَلِّمْ

هِيَ لَسَقَامٌ حَكَمَةٌ
مَزِيَانُهَا يَا نَاسٌ كَلِمَةٌ
عَلَى طَهْ شَفِيعُ الْأُمَّةِ

ومن فوائدها أيضا : (2)

تَرْقِيَةُ الْمَلْسُوعِ تَفْسِدُ سَمَ الْغُلِّ
تَرْجَعُ فِي الْمِيزَانِ فَوْقَ جَمِيعِ الْعَمَلِ
مَا تَنْقُصُ حَسَنَاتُهَا مِنْ الْعَدْلِ
صَلِّ يَا مَغْرُورٌ عَنْهُ لَا تَغْفَلْ

تَدْرِيقَةُ لِلنَّارِ يَوْمَ عَظِيمٍ هَوْلُهُ (3)
بَهَا كُلُّ أَذْكَارٍ تَمُوتُ وَأَنْكَمَلُوا
مَوْلَاهَا لَجْنَانِ رَضْوَانِ
بِصَلَاتِهِ تَنْجَاوُ مِنَ النَّارِ تَسْلُمُوا

ولا يتوانى بطبجي في صلاته على النبي p، عن دعاء ورجاء الله تعالى أن يفرج همه ويصرف كربه، ويسهل زيارته للحرم النبوي، فيقول : (4)

صَلَّى اللَّهُ عَلَى الْقَرَشِيِّ
اغْسَلْ يَا الْمُخْتَارُ غَشِيَّ
يَا مُحَمَّدَ بَيْتِكَ نَنْظُمُ
سَهْلٌ لِلْمَدَاحِ يَقْدَمُ
صَلِّ يَا رَبِّي وَسَلِّمْ

مُحَمَّدَ بَابَا رَقِيَّةٍ
نَجِينِي مِنْ كُلِّ أُنْأِيَا (5)
حَرِّرْنِي يَا بُؤْفَاظِمَةَ
لِمَقَامِكَ يَرْتَاخُ تَمَا
عَلَى طَهْ شَفِيعُ الْأُمَّةِ

وينسج عبد القادر بطبجي كل قصائده المدحية للنبي p على منوال واحد موظفا نفس الصور الشعرية، ومكررا الصلاة والسلام بالمدح والثناء، لأنه وجد فيها اللذة والمتعة، حيث تظهر صور الصوفية بارزة في طريقة أدائه للمديح النبوي، فهو ينتقل من قصيدة إلى أخرى مكررا نفس المعاني والصور، فلنأخذ مثلا قصيدة " إذا سألوا ما أحلى وأطيب من العسل" نجده يكرر فكرة قيمة وثقل الصلاة والسلام عن الرسول p عند الله، فهي

1- المصدر السابق، ص 239 .

2- نفسه، ص 250 .

3- تَدْرِيقَةُ لِلنَّارِ: نفيه، عظيم هوله : يوم القيامة .

4- الديوان، ص 239 .

5- المختار: الرسول p، أنيا: هم وغم

تضاهي عدد الرمل والنمل والنحل وغيرها من المظاهر الكونية الكثيرة التي ذكرت في القصيدة، رغم أنه قد ذكرها في ثنايا القصائد السابقة: (1)

وَأُورَاقُهُ وَ عُرُوقُ وَ عِلَاقُهُ وَ ظِلُّهُ	صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَادُ النَّخْلِ
فِي الْبَيْدَةِ وَ الْوُطَاءِ وَ نَدَكَانُ جِبَالُهُ (7)	صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَادُ الرَّمْلِ
وَ دُبْيُهُ فِي الْأَرْضِ وَ الْمَسَاكِنُ مَوْلُهُ	صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَادُ النَّمْلِ
وَ الْجَبَاحَةُ وَ أَرْعَاةُ وَ خُلُوةُ عَسْلُهُ	صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَادُ النَّحْلِ
وَ الشَّايِبُ وَ الْكَهْلُ النَّسَاءُ وَ الرَّجَالُ	صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَادُ الطُّفْلِ
ثَقُلَ الْعَرْشُ وَ فَضُلُ قُوَّةٍ مَنِ حَمَلُهُ	صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَادُ الثَّقَلِ
تَبْدِيلُ الْأَشْيَاءِ الذَّهَرُ وَ مَا طَوَّلَهُ إِنْ هَذِهِ	صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَادُ الْبَدَلِ

القصيدة في افتتاحيتها بدأت بجملة شرطية معبرة عن الاهتمام بالمتلقي في تلقيه للخبر، وهي "إذا سألوكم ما أحلى وطيب من العسل" فالإجابة مفهومة معلومة من المتلقي، إنما يود تأكيدها بواسطة السؤال الاستفاحي، ويجب الشاعر في البيت نفسه، هي "قل الصلاة أحمد والرضى لأهله"، وبعدها تواصل القصيدة رحلتها في وصف قيمة وذكر الصلاة والسلام على النبي ﷺ، وأثرها على المؤمن في الدنيا والآخرة، حيث يقول: (2)

قُلْ الصَّلَاةُ أَحْمَدُ وَ الرِّضَى لِلْأَهْلَةِ	إِذَا سَأَلُوكَ مَا أَحْلَى وَ طَيِّبٌ مِنَ الْعَسَلِ
مَنْ صَلَّى عَنْهُ كَثِيرٌ اللَّهُ قَبْلُهُ	أَحْلُوَةٌ فِي الْقَلْبِ وَ كَثِيرَةٌ فِي الْفَضْلِ
يَا سَعْدُ اللَّيْلِ بِهَا فِي النَّاسِ اشْتَغَلُهُ	أَتَوَصَّلُ مُوَلَّاهَا الرِّفْعَةَ بَعْدَ السَّفَلِ
لِوَاءِ الرَّحْمَةِ عَلَيْهِ اللَّهُ سَبْلُهُ	مَنْ صَلَّى عَنْهُ كَثِيرٌ يُنَالُ الْوَصْلِ

والجديد في هذه القصيدة هو التفصيل الذي ذكره الشاعر، المتمثل في الأثر النفسي للصلاة على الرسول في نفس القارئ، فقد أبدع في تصويره وتشخيصه لنا، إذ سلط عليه ضوء الآليات المختلفة التي تجعلنا بالفعل نحس بهذه الحلاوة واللذة الروحية، فهي حلوة في القلب، جميلة اللفظ، سهلة القول، ثقيلة في الميزان، فمهما صلي البشر والجن على الحبيب، فقد صلى الله عليه تعالى في الأزل، فهو حبيب الرحمان تعالى.

ويورد الشاعر في ديوانه قصيدة بديعة في شكلها وتركيبها وفي طريقة عرضها، وقد عنونها "صلى الله عليك يا كنز التعريف"، معتمدا فيها على حروف الهجاء، وجعلها رويًا لصدر الأبيات التي صيغت على منوالها، فتمثلت القصيدة بأحسن حلة في تراثيل صوتية متوافقة، زادت المعنى وضوحًا وجلاءً، وأبرزت مقدرة الشاعر اللغوية والفنية، وما زادها

1-الديوان، ص 251 . / 7-البيدة: البيداء أي الصحراء الوطاء: المنخفض ، ندكان جباله: داخل وبطن جبال البيداء .
2-الديوان، ص 250 .

جمالاً هو التغني بمدح الرسول p، أما المعنى في الحقيقة فهو مكرر في باقي القصائد السابقة، حيث يقول : (1)

بِسْمِ اللَّهِ نَبْدُ أَنْظَامِي بِالْأَلْيَفِ يُؤَلَّفُ بِالصَّلَاةِ عَلَى النَّبِيِّ الْمُخْتَارُ
مَنْ نَتَرَجُّوا شَفَاعَتَهُ حَرًّا وَصَيِّفُ غِيَاثُ الْمُذْنَبِينَ مِنْ زَمَرَاتِ النَّارِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْكَ يَا كَنْزُ التَّعْرِيفِ سُلْطَانُ الْأَنْبِيَاءِ أَحْمَدُ شَارِقُ الْأَنْوَارِ

فكل بيت من القصيدة يشير إلى حرف هجاء، وهذا النوع من النظم يشبه في كثير من خصائصه نظام البديعيات في مدح الرسول p، الذي ظهر عند الأندلسيين، بحيث تكون القصة في مدح الرسول، ولكن كل بيت من أبياتها يشير إلى فن من فنون البديع، وتختلف البديعة عن نظم بطنجي في أن كل بيت من القصيدة يشير إلى حرف هجاء، وهذا يدل على تنوع ثقافة الشاعر : (2)

صَلَّى اللَّهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ النَّبَاءِ الْبَارُّ قَلِيظٌ هَاشِمِي فَخَرُ الْأَعْرَابِ
مَوْلُ الْمَعْرَاجِ صَاحِبُ الْحَوْضِ وَطُوبَا الْأَمِينُ الصَّدِيقُ مَشَرَفُ النَّسَابِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ النَّأِ التَّوْرَةِ وَالزَّبُورِ وَالْإِنْجِيلِ مَعَ الْفُرْقَانِ
يَا مَنْ فِي الْمُلْكِ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ صَلَّى عَلَى شَامَخِ الْقَدَرِ مَرْفُوعِ الشَّانِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ الْجَيْمِ جَانَا مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا بِشَيْرِ النَّذِيرِ
عَزَّةُ رَبِّي وَزَادَ لَهُ فَضْلٌ وَتَعْظِيمُ مِنْ دُونِ الْأَرْسَالِ وَالْأَنْبِيَاءِ وَدُهُ بِالْخَيْرِ

وبنفس الوتيرة والأفكار والصيغ والصور مع اختلاف الألفاظ، يواصل بطنجي مدحه

للنبي p في قصيدة "عليك صلى الله يا سراج كل نور"، حيث يقول : (3)

عَلَيْكَ صَلَّى اللَّهُ يَا مَقْتَاخَ كُلِّ بَابٍ يَا إِلَهِي يَعْثُكَ اللَّهُ الْكُلُ دَاءً طَبِيبُ
الصَّلَاةِ عَلَيْكَ وَلِأَصْحَابِكَ الْبَدُورُ وَالرُّضَى عَنْ شَافُوا وَجْهَكَ الْحُسَيْنُ
عَلَيْكَ صَلَّى اللَّهُ يَا سَرَّاجَ كُلِّ نُورٍ يَا أَحْمَدَ مُحَمَّدَ بِالْقَاسِمِ الْأَمِينِ

ويعد بطنجي الصلاة على النبي أساس الإسلام، إذ فرضها الله على المؤمنين في القرآن الكريم، حيث يقول تعالى : (إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا) (4) : (5)

سَاسَ الْإِسْلَامِ هِيَ الصَّلَاةُ عَلَى الْعَدْنَانِ اتَّزَيْدُ فِي الْفَضْلِ مَا تَقُلُ مَا تَفْنَا
ذَا الشَّيْءِ شَهِيرُ آيَاتٍ جَاوَا فِي الْقُرْآنِ فِي قَوْلِهِ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ رَبَّنَا

1- نفسه ، ص 254 .

2- المصدر السابق، ص 254 .

3- نفسه، ص 261 .

4- الأحزاب، الآية : 56 .

5- الديوان، ص 265 .

صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ يَا فُرْسَانَ الْإِيمَانِ يَا عَارَفِينَ يَا أَهْلَ الْمَعْنَى
يَا عَارَفِينَ يَا عَابِدِينَ يَا سَادَاتِ هَذَا الْفَصِيحُ مَنْسُوبٌ لِلَّهِ وَلَكُمْ

حاول بطبجي تبيان حبه وولائه وعشقه للنبي ρ من خلال الصلاة والسلام عليه، والإكثار منها، بل وإظهار فوائدها وثوابها العظيم والكثير في الآخرة، رغم تكرار المعاني والصور في كل قصائده، إلا أننا أحسنا أنه إلحاح فني ورغبة متكررة يجد فيها لذته ويعيش من خلالها في عالمه الصوفي .

3- الشوق والحنين لزيارة الحرمين :

ومن صور المديح النبوي الذي تغنى به بطبجي في ديوانه، التعبير عن الشوق الشديد والمتكرر لزيارة قبر الرسول ρ، والحنين المتزايد للطواف بالكعبة، والتجوال في البقاع المقدسة «وقد يبدأ الشاعر بالشوق لمكان الرسالة، وهي عادة المدينة لأسباب معروفة لينطلق منها إلى تصوير هذا الجمال وإظهار مكانة صاحبه»⁽¹⁾ .

ويبين الشاعر شوقه إلى قبر الرسول ρ في مواضع عديدة، وفي ثانيا القصائد المدحية للنبي ρ، حيث يتوجه الله تعالى بالدعاء فيقول :⁽²⁾

رَبِّي بَجَاهَ فَضْلِكَ وَ أَسْمُكَ أَطْلُقُ سِرَاحَ عَبْدِكَ يَغْدَا
نَمْشِي أَنْزُورُ قَبْرَ حَبِيبِكَ وَ أَتَشُوقُ بَيْتَكَ الْمَفْرُوضَةَ
وَ أَغْفِرُ ذُنُوبَنَا بِفَضْلِكَ يَا خَالِقِي عَلَيْكَ الْعَمْدَا
وَ عَجَلُ تَوْبَتِي يَا الْمَالِكُ وَ آعَشَقُ عَظْمَانَا مِنْ لَظَى

فالشاعر يتوسل للمولى عز وجل أن يوفقه لزيارة قبر الحبيب ρ، ويدعو الله هناك ليتقبل دعواته ويتوب عنه ويغفر له ذنوبه، فالشاعر يعي القيمة المقدسة للروضة الشريفة، فهي روضة من رياض الجنة⁽³⁾ .

إن بطبجي يتمنى زيارة البيت الحرام والطواف به، وتأدية مناسك الحج، وزيارة الأماكن المقدسة التي يتمناها كل مسلم .

ويتوسل الشاعر بالزيارة إلى البقاع المقدسة، فيقول:⁽⁴⁾

نَرَاغِبُكَ بِرَسُولِ اللَّهِ وَ حُرْمَةَ أَهْلِهِ وَ الْأَزْوَاجِ
نَسْأَلُكَ بِرَجَائِ اللَّهِ وَ فَضْلَ لَيْلَةِ الْمَعْرَاجِ
جَبَّتْكَ مَكَّةَ فِي الْجَاهِ وَ جَبَلَ عَرَفَةَ وَ الْحُجَّاجِ

1- عبد الله الركبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 384 .

2- الديوان، ص 230 .

3- عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ : أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ مَا بَيْنَ بَيْتِي وَمَنْبَرِي رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْجَنَّةِ وَمَنْبَرِي عَلَى حَوْضِي (ينظر : أبو الحسن مسلم : صحيح مسلم، ج 5، ص 146) .

4- الديوان، ص 60 .

إن هذا التوسل يبين لنا تعلق بطبجي بالحرمين وما فيهما من مقدسات إسلامية (مكة، جبل عرفات، البيت الحرام)، ويظهر مكانتها في نفسه -كما وضحنا سابقا- وشوقه الفياض لزيارة هذه المقدسات والوقوف على المعالم الطاهرة .

ويظهر هذا التمني للزيارة والوقوف على قبر الرسول p، وأبي بكر الصديق t، وأما عائشة t، من خلال قوله : (1)

لَوْ جَبَرْتُ لَكَ نَمْشِي عَلَى الشَّفَرِ نُوْصِلُ لِلْبَلَادِ نَسْكَنُ بِالْعَشْرِ (2) نَعْتُرُ فِي حَرَمِ حُرْمَتِكَ يَا بَذْرِي أَقْرَيْتُ مُنَاقِبَكَ يَا حَايِزَ الْفَخْرِ بُرْهَانُكَ كَالْهَالِ عَامِلُ الدَّارَةِ وَ لَا شَمْسُ انْضَوَاتٍ عَنِ الْأَجْدَارِي

فالشاعر مستعد للمشي على قدميه أو حبوا أو على "الأشفار" ليصل إلى البقاع المقدسة، فتهدأ جوارحه وتطيب نفسه ويقوم بالحرم، ويدعو الله فيها، فيستجيب لدعواته .

و يتمنى الظفر بخيرات البقاع المقدسة، فيقول : (3)

عَبْدُ الْقَادِرِ لِيْكَ هَارِبٌ طَالِبُ مَنْ الرَّحْمَنِ تَوْبَةً
و زِيَارَةُ مَكَّةَ وَ يَثْرَبُ نَعْنَمُ بِيْكَ أَثْمَارُ طُوبَى
مَنْ الْكَوْثَرُ كَيْسَانُ نَشْرَبُ نَعْنَمُ فِي الْفُرْدُوسِ لَعْبَةً

إن الأبيات السابقة تعكس الرغبة الجامحة والملحة للشاعر في الزيارة، وفيها ترغيب للمتلقي بالحج، فالشاعر يمدح النبي عن طريق تغنيه بقبره الشريف ومدينته المنورة والكعبة الشريفة .

من خلال النماذج القليلة الواردة في الديوان عن شوق الشاعر للحرمين، نلاحظ أن همه الوحيد كان التنعم بالأماكن الإسلامية المقدسة ولو في منامه، ولم يكن يسرف في الحديث عنها مثلما رأينا في وصفه ومدحه للنبي والصلاة عليه، وهذا ربما راجع إلى تصورات الصوفية، ولم يكن الشاعر ذلك الشيخ الشارح الواصف لمناسك الحج بطابع تقليدي، فهو في منهجه تبع معظم الشعراء الشعبيين الذين «نظروا إلى الأماكن المقدسة من ناحية العاطفة الدينية البحتة، بصرف النظر عن جوهر الدين الذي أعطاهها هذه الميزة الخاصة، ولم يعنوا كثيرا بالزاوية الأخرى التي عنى بها شعراء الفصيح باعتبارها مهذا للدين الحنيف، وما أتى به من قوانين وتشريعات ومبادئ حررت الإنسان من الشرك والوثنية» (4) .

4- التوسل بشخص الرسول p :

تعد الاستغاثة والتوسل موضوعان متلازمان، وقد أولاهما الشعراء الشعبيون اهتماما كبيرا وأعطوهما فسحة معتبرة في قصائدهم، لأنهما لصيقان بأنفسهم وأرواحهم ومعتقداتهم الدينية، وذلك بحسب ثقافة كل شاعر شعبي .

1- نفسه، ص 226 .

2- لوجبرت: لو استطعت، على الشفر: على أهداب العين (الشفر)، نسكن بالعشرا: أسكن مع عشيرتي وأهلي .

3- الديوان، ص 240 .

4- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 438 .

وقد تنوعت مظاهر التوسل في ديوان بطبجي، فوجدنا توسلا بالله تعالى وصفاته وأسمائه الحسنی، وتوسلا بالنبي p وآله وصحابته، منطلقا من حس نفسي، وثقة في زوال همومه وآلامه، بالتوسل والاستغاثة بالحبیب المصطفی، حيث يقول : (1)

أَنَا هَرَبْتُ لَكَ يَا الْمَاجِدَ	يَا سَيِّدَ مَا خَلَقَ مُوَلَانَا
نَسْبِي عَلَيْكَ يَا مُحَمَّدَ	الْحَرَمَ يَا عَرُوسَ الْجَنَّةِ
خَوْفِي وَزَلَّتِي نَتَمَرَّمَدَ	يَوْمَ السُّكُونِ دَارَ الْهَانَةِ
مَا تَبْتُ مَا عَلِمْتُ أَفْوَايَدَ	تَبَعْتُ فِي الْغُرُورِ الْفَتَنَةَ

فالشاعر يبدي ضعفه وقلة حيلته، فيلجأ إلى الله تعالى ويتوسل إليه بنبيه الكريم سيد الخلق، معددا أسماء الرسول p التي عرفها الناس؛ فهو الماجد، السيد، محمد، عروس الجنة، وقد أبدى بطبجي تخوفه من يوم الحساب، حيث لا توبة ولا عمل صالح فيه، فالشفيع هو الرسول p، لذلك نجده يواصل ذكره وتوسله ورجاءه، فيقول (2)

عَارِي عَلَيْكَ يَا الْأَمَّجَدُ غَالِي الشَّانُ	مَدَاحُ نَمَذَحُكَ بِالنَّيِّةِ
مَا خَابَ فِي الْوَرَى مَنْ يَمْدَحُ سُلْطَانَ	يَغْنَمُ بِحُرْمَتِهِ الْكُمِّيَّةِ
يَا مَنْ أَهْدَاكَ اللَّهُ جَنَّةَ رَضْوَانُ	يَا فَاتَحَ الْبُؤَابِ آثْمَانِيَّةِ

وعادة ما يتجه بعض الشعراء الشعبيين بتوجهات صوفية محضة في قصائدهم فهم يجسدون نظرتهم الصوفية، حيث تتكئ معاني وصور القصيدة على مجموعة من الرموز الشعرية الصوفية، متمثلة في تجارب الشاعر المتصوف نتيجة تعمقه في الطريقة ومبادئها سواء عند الشيوخ أو في الزوايا، ويظهر ذلك في قوله : (3)

إِذَا اقْبَلْتَنِي يَا نُورَ الْأَعْيَانِ	هَيْهَاتَ مَا أَنْشُوفُ السَّيِّئَةَ
يَغْفِرْ لِي بِهِمَّتِكَ الذُّنُوبَ وَالْعَصِيَانَ	أَجْوَارِحِي تُعَوِّدُ أَهْنِيَا
إِذَا أَنْظَرْتَنِي نَسْتَبْشِرُ بِالْأَمَانِ	وَلَوْ أَنْشَاهُكَ فِي الرُّؤْيَا
إِذَا أَرْضَيْتَ عَبْدَكَ حَالَهُ يَزِيَّانِ	مَا نَرْتَجَاكَ غَيْرَ أَنْتَيَا
سَعْدِي غَنَمْتُ كَنْزَ أَلَا لَهُ حَصِيَانِ	فِي مَدَحٍ مَنْ يَعُوْ عَلَيَا
أَنَا هَرَبْتُ لَكَ يَا الْغَوْثُ اللَّهُفَانِ	بَالِكَ لَا تَسَلِّمْ فَيَّيَا

القصيدة تمتلئ بالألفاظ المعبرة والمشخصة لحالة الشاعر وندمه المطلق (قبلتني،

يغفر لي، الذنوب، العصيان، جوارحي، هربت...)، كما تظهر فيها بعض المفردات الصوفية (الأمان، الرؤية، عبدك، كنز، مدح، هربت، الغوث، اللهفان)، ونلمس وحدة الموضوع في القصيدة، وهو التوسل والاستغاثة بالنبي، والتقرب إلى الله والتقليل من

1- الديوان، ص 234.

2 - المصدر السابق، ص 234.

3- نفسه، ص 235 .

نفسه، وتصغيرها أمام القيم الدينية، وتظهر في اختتام المقاطع كثرة الصلاة على النبي وأصحابه وآله.

وفي قصيدة أخرى يوظف بطبجي كلمة توسلية وهي الجاه، حيث يقول: (1)

يَا مُحَمَّدَ شُؤْفَ حَالِي	وَأَبْرَنِي مِنْ كُلِّ عَالَةٍ
بَجَاهُكَ تَقَبَّلْ سُؤَالِي	وَالْخُلَفَاءَ الْفَضَالَ
بَجَاهِ الزُّهْرَةِ وَعَلِي	وَبَجَاهِ اللَّيِّ عَالِيكَ صَلِّي
بَجَاهِ الْكُرْسِيِّ الْأَعْظَمِ	وَالْعَرْشِ وَمَا فِيهِ دِيمَا
بَجَاهِ عَرْفَةِ وَزَمْزَمَ	وَالسَّعْدِيَّةَ حَلِيمَةَ
صَلِّ يَا رَبِّي وَسَلِّمْ	عَلَى طَهْ شَفِيعِ الْأُمَةِ

فالشاعر يخص الرسول p بنداء القلب المتوسل أن ينظر لحاله المشتاقة له، والنظر لوجهه الكريم حتى يشفى من كل علة ومرض، مستعملا أدواته اللغوية، «كالنداء وضمير الخطاب في هذا المدح بدل ضمير الغائب للدلالة على التقرب للرسول p أو للعجز عن التعبير بأساليب فيها إلحاح أكثر مما فيها من مباشرة، ومن ثم فإن هدف الشاعر يكون البحث عن الألفاظ التي تدل على السمو والرفعة» (2)، فوظف في توسله الخلفاء وفاطمة الزهراء وعلي والعرش وعرفة وزمزم وحليمة السعدية، ويواصل التوسل بكل المقدسات والأسماء الإسلامية، فيقول: (3) بجاه أبو بكر وعمر

بَجَاهِ عَلِي الشَّجِيعِ وَبَحْرَمَةَ عُثْمَانَ	وَعُمَامَ الْهَاشِمِيِّ الطَّاهِرِ
بَجَاهِ الْمُهَاجِرِينَ وَالْأَنْصَارِ الشُّجْعَانَ	وَبَجَاهِ جَمِيعِ مَنْ يَجَاوِرُ
مَكَّةَ وَمَدِينَةَ النَّبِيِّ قَبْرِ الْعَدْنَانَ	وَبَجَاهِ جَمِيعِ يَكْرَرُ
تَوْحِيدَ الْعِلْمِ وَالْمَنَاسِكَ وَالْقُرْآنَ	وَبَجَاهِ رَوْضَةِ الْمَنُورِ
أَهْلَهُ وَبِالْجَمِيعِ رَجَالَ وَالنِّسْوَانَ	وَبَجَاهِ الصَّادِقِ الْمُبَشَّرِ
وَاللِّي تَبْعُوهُ عَنْ حَقَائِقِ الْإِيمَانِ	فَرَجَ عَنْ حَالَتِي وَدَبَرَ

كما يتوسل الشاعر بالأولياء الصالحين، ونشير هنا إلى تلك المزاجية بين التوسل بهم وبالنبي p، ويظهر في قوله: (4)

بِحَرَمَةِ الْقَلَمِ وَاللُّوْحِ وَأَسْطَارُهُ	وَالْعَرْشِ الْمَرْفُوعِ بِالْقَدَرِ	وَبَجَاهِ الْمِيرِ سَيِّدِ الزَّهْرَاءِ
بَجَاهِ فَضْلِ طَهِ الْعَرَبِيِّ وَأَسْهَارُهُ	وَأَزْوَاجُهُ وَأَهْلُهُ وَمَنْ أَهْجَرَ	وَالْحُسَيْنِ وَالْبُتُولِ وَحَيْدَرَ
بَجَاهِ رَاكِبِ الْحَمْرَاءِ سَيِّدِ أَنْظَارُهُ	عَبْدَ الْقَادِرِ حَايِزِ الْفَخْرِ	سُلْطَانَ الصَّالِحِينَ رَاعِيِ الْحَمْرَاءِ

1- نفسه، ص 240 .

2- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 392.

3 -الديوان، ص 247 .

4 - نفسه، ص 219 .

مَا رَيْتُ فِي الدَّرَاغَمِ مَنْ يَنْسَى جَارَهُ وَ لَا رَيْتُ الْجَارَ يَنْهَجِرَ عَالَلُ الْمَيْرِ زُورُنِي نَبْرًا
ويظهر التوسل بالنبي في " بجاه فضل طه العربي " وبالأولياء في " بجاه راكب
الحمراء" و"عبد القادر حازي الفخر" .

فقصائد الشاعر التوسلية تدور في هذه الموضوعات، ولا يتطرق إلى أخرى، وكذلك
ألفاظه وصوره مضبوطة لا يخرج عنها، حيث سارت وفق هذا الطابع الذي يتناول أسماء
دينية دون التفصيل فيها والغوص في مدلولها، حيث يكتفي بالإشارات الموجزة لعلامات
النبوة مثل السحابة التي ظلت الرسول p، وإشارات إلى الإسراء والمعراج، وإلى
معجزاته وغزواته، وأسماء آل النبي p وصحابته وصفاته وأخلاقه، والسبب في ذلك يعود
إلى انشغال بطبجي بالمديح والتوسل والاهتمام بنفسه المتأزمة وحالته المريضة، فكانت
القصيدة مشخصة لحالته النفسية غير مركزة على الجوانب الفكرية .

المبحث الثالث : مدح الأولياء الصالحين

1-التوسل بأسماء الأولياء الصالحين :

لعل أول ظاهرة في الشعر الديني في ديوان بطبجي تسترعي اهتمامنا وتشد أنظارنا
هي مدح الأولياء الصالحين، حيث أخذت حصة الأسد في الديوان، وقد حاول الشاعر
التعبير عن حبه وشوقه وعشقه الصوفي بلغته الشعبية، وألفاظه المعبرة وصوره
الموحية، والتوسل بأسمائهم ومحاولة الارتقاء إليهم، ودفع النفس إلى بلوغ مقاماتهم، فكان
التوسل ظاهرة جليلة في شعر بطبجي، فلطالما استنجد بولييه الصالح عبد القادر
الجيلاني⁽¹⁾ وتوسل إليه، ويظهر هذا في قصيدة طويلة يقول فيها:⁽²⁾ :

عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ	ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
دَاوِي حَالِي يَا بُوعَلَامَ	لِلَّهِ رُوفٌ عَلَيَّ
ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ أَفْنَيْتُ	خَلَخَلْتُ عَظْمِي وَ ارْشَيْتُ ⁽³⁾
يَا لَعَرَجَ رَأَيْتُ اسْهَيْتُ	جَفَيْتُ غَيْرَ بَلَاءٍ سَيِّئَةٍ ⁽⁴⁾
عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ	ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ

يستغيث الشاعر بولييه لعلمه بمكانته التي تحدثت عنها العديد من الكتب الصوفية
واصفة حياته وسيرته، كما تعرضت بالتفصيل لكراماته وأعماله وشهرته بين الناس،

1- هو عبد القادر بن موسى عبد الله الحسني أبو محمد، محي الدين الجيلاني، أو الكيلاني أو الجيلي، ولد سنة " 471 -
561 هـ/ 1078-1166م"، و يعد من كبار الزهاد و المتصوفين، مؤسس الطريقة القادرية التي تضرب بأطنابها من
المشرق إلى المغرب العربيين، وهو سلطان الأولياء و إمام الأصفياء و أحد أركان الولاية الأقوياء الذين وقع الإجماع
عليهم عند كل أفراد الأمة المحمدية من العلماء، وغير العلماء(ينظر: نور الدين الشنوفي:عبد القادر الجيلاني، ص10).
2-الديوان، ص 45 .

3-خلخل : بمعنى كسر و أصابه بكدمات، أرشيت : أصبح باليا و رثا .

4-سيرة : بدون سبب .

ومدى حبهم له، كما عدت رحلاته وتنقلاته العجيبة في كل أصقاع الأرض، ناشرا رأيته ومعرفا بسيرته ومؤسسا لطريقته الصوفية، ومعلما إياها للراغبين فيها، حيث يعرفهم طرق المجاهدة وانتهاج السلوك الحسن القويم، منهج سيدنا محمد ﷺ، وقد بقيت طريقته إلى يومنا هذا (1)

استفاد بطبجي من الأخبار التي تروى عن شيخه، فكان من المريدين لطريقته والمقبلين عليها والمقتدين بها، فألزم النفس على الطاعة والمجاهدة وسلوك الطريق الحسن، والتصوف في حياته وتطرق إلى موضوعات دينية في شعره، والتي منها التوسل باسم شيخه، إذ يطلب منه في القصيدة السابقة أن يفرج همه، ويجلي عنه الضيق والآلام، ويبعث السرور في نفسه، ويرأف بحاله، فقد فني العظم وبلي الجسد وضعف الجهد، ويجتهد في التوسل بكل أسماء الشيخ التي عرف بها، مبينا حبه، فيقول: (2)

عَارِي عَلَيْكَ يَا قُطْبُ رَجَا لَهِ	يَا حَايِزَ الْفَخْرِ يَا دَبَابَ النَّالِي (3)
أَنْتَ الْغَوْثُ وَأَنْتَ الْعَارِفُ بِاللَّهِ	مَا كَانَ فِي الدَّرَاغِمِ مِثْلَكَ شَمَالِي
يَا كَامِلَ الْخَصَائِلِ أَنَا فِي حَمَاكَ	يَا صَرَاخَةَ الشَّبَابِ وَكَهْلَ مَعَ الشَّايِبِ
بَيْنَ الْأَسْيَادِ عَالِي الْعُلْيَةِ عِلَاكَ	قَلْبِي فِي مَقْلَتِكَ طُولَ الزَّمَانِي رَاغِبِ
بَرَكَ مَنْ الْجَفَاءِ يَا عَزَّ الزَّيَّارِ	يَا كَامِلَ الْخَصَائِلِ يَا عَبْدَ الْقَادِرِ
رَبِّي أَعْطَاكَ نَلْتُ خَزَائِنَ الْأَسْرَارِ	مَذْكُورُ فِي الشَّدَائِدِ شَبَابِ الْبَايِرِ (4)

فشاعرنا يناديه بالقطب وهو مصطلح صوفي يقصد به أعلى مرتبة عند الصوفية» وهم الجامعون للأحوال والمقامات بالأصالة أو بالنيابة، وقد يتوسعون في هذا الإطلاق فيسمون قطبا لكل من دار عليه مقام ما من المقامات، وانفرد به في زمانه على أبناء جنسه، وقد يسمى رجل البلاد قطب ذلك البلد، و شيخ جماعة قطب تلك الجماعة» (5).
وسماه بحائز الفخر والغوث والعارف بالله، وكلها ترفع من قيمة الشيخ، وتظهر مدى الحب الذي يكنه الشاعر لشيخه، ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها: (6)

بِجَاهِ أَجْدَاكَ وَأَبِكَ وَيَمَّاكَ	بِالْعَرْشِ وَالْقَلَمِ وَالْكُرْسِيِّ وَالْكَاتِبِ
يَا سَيِّدَ الْأَوْلِيَاءِ دَاوِينِي بِذَوَاكَ	عَارِي عَلَيْكَ بَرَكَ مَا غَافِلٌ وَاجِبِ

1- ينظر: الديوان، ص 15- 17.

2- المصدر السابق، ص 90.

3- القطب: مصطلح صوفي يقصد به أعلى درجة في الأولياء، دباب: منقذ ومغيث المتأخر عن القوم والزحف

4- خزائن: خزائن، شباب: مسعف و منجي و مغيث، الباير: بار الشيء أي خسر و فسد.

5- الديوان، ص 43.

6- نفسه، ص 91.

فالشاعر يتوسل الله بجاه ومقام أجداد الشيخ وأمه وأبيه وبالعرش والقلم والكرسي أن يداويه من مرضه، فقد قدم الشاعر جاه الشيخ وأجداده ووالديه على المقدسات الإسلامية، وهذا يدل على الاعتقاد الراسخ والحب الصافي للشيخ الجيلاني . ولا يكف الشاعر عن المناداة والتوسل للشيخ صباحا ومساء معبرا عن حبه وعشقه الذي جعله كالمجنون، فدوما يتخيل حضور الشيخ والمكوث عنده مدة طويلة، فهو مسلوب العقل الذي ينهره ويرشده إلى الطريق الصواب فيقول : (1)

ذَالِي زَمَانٍ مَمْحُونٌ بِإِسْمِكَ أَنْادِي	فِي الصُّبْحِ وَالْمَسَاءِ كَالْهَيْتِلِ نَرْجِي
بِالدُّمُوعِ كَالْمَطَرِ هَاطِلَةً مِنْ ثَمَادِي	مَسْلُوبٌ مِنَ الْعَقْلِ مَا قَضَيْتَ حَاجَةً
بَاقِي طَرِيحٌ مَكْرُوبٌ بَيْنَ الْحَسَادِي	وَأَنْتَ شَهِيرٌ سَقَامٌ كُلُّ عَوْجَةٍ (2)
نَدْعِيكَ لَشَرْعٍ يَا الْمِيرُ تَصْغِي لِي	تَبْرَأُ جَوَارِحِي مِنَ الْبَلَاءِ عَطِيَّة
يَا غَايَةَ الْأَمَلِ يَا خِيَارَ رَأْسٍ مَالِي	مِنْ الْحَقِّ يَا الْفَلَّحَ مَا تَكُونُ هَرَبَةً
نَسْبِي عَلَيْكَ يَا بُوعَلَامَ دَلَالِي	بَرِّكَ مِنَ الْجَقَاءِ طَبْتُ مِنَ الْمَحَبَّةِ

وهكذا راح بطبجي يزواج بين توسله ووصف حالته النفسية لوليه من جراء حبه وعشقه له، و ندائه للشيخ وتوسله هو طلب الخروج من هذه الحالة السيئة التي يصفها بالمهلكة، «فالجديد في قصائد الملحن الخاصة بمدح هؤلاء أو الاستجداد بهم يتمثل في الربط بين الشاعر وبيئته وبين الفرد ومجتمعه» (3) .

ويتوسل الشاعر بمقام وقيمة وليه الصالح وقدره عند الصوفية وشيوخ الطرق ويستعرض تاريخه الحافل بالأمجاد، ويصفه بعدة أسماء منها: الغوث، القطب، سيد النجاب، النقابة، الأبدالي، فيقول: (4)

يَا بُوعَلَامَ أَكْ أَنْتَايَا دَلَالِي	أَنْتَ ذَخِيرَتِي مَالِي غَيْرُكَ زَادُ
فِي الْمُلْكِ فَوْزُكَ رَبِّي ذَا الْجَلَالِي	غُوثُ الْأَغْوَاثِ وَالْأَقْطَابِ مَعَ الْأَفْرَادِ
سَيِّدُ النَّجَابِ وَالنَّقَابَةِ وَالْأَبْدَالِي	صَلَاحُ كَافَّةٍ وَالْأَجْرَاسِ وَالْأَوْتَادِ
رَحْمَةٌ لِكُلِّ شَافِقٍ فِي النَّاسِ بِحَالِي	شَجَرَةٌ مُظَلَّةٌ لِسَبِيلِ الْقَصَادِ

ويمضي الشاعر يستنجد بالشيخ المجدوب "وليه الصالح" ويطلب منه المدد في حياته ودينياه، وهو ما يكشف لنا عن تعلقه بالجيلاني، رغم قلة الجهد، وذهاب الشباب بعد القوة، فيقول : (5)

هَرَبْتُ عِنْدَكَ يَا الْأَمَّجْدُ رُوْحُ جَاهٍ رَاوَدَ مُوَلَّى بَعْدَادُ (1)

1- نفسه، ص 98 .

2- مكروب : مصاب بالكرب والبلاء أي الخوف و الوجل، الحسادي : الحسادون، سقام : بقيم، عوجة:الاعوجاج.

3- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 440 .

4- الديوان، ص101 .

5- نفسه، ص 174-175 .

هَاجُ بِيَّ شَوْقَهُ وَ الْفَكْرُ أَعْدَمَ أَعْضَادِي
كُلَّ يَوْمٍ آمَحَانَهُ سَيِّدُ الْمَلَاخِ يَنْزَادُوا
وَلَا عَرَفْتُ أَمَّا سَبَّةٌ رَأَاهُ مَنَقَرٌ مَرَكَاخُ الْقَصَادُ (2)

خَلَانِي كَالْمَلْسُوعِ دَائِمٌ أَنَادِي
جَوَارِحِي مَعْطُوبَةٌ وَالْقَلْبُ لَهَبَتْ أَكْبَادُهُ

وَلَا جَبَرْتُ أَوْصَالَهُ طَاقَةً وَلَا أَعْطَفُ مَصْبَاخُ الْأَثْمَادُ

بَغَيْرِ سَبَّةٍ يَا الْأَمَّجْدُ رَأَاهُ حَرَمٌ أَرْقَادِي
طُولُ الْغَيْبَةِ يَا سَيِّدِي وَمَعْبَذُ بِلَادِهِ

يَا الْمَجْدُوبُ أَقْصَدْتُكَ رُؤُودَ الْفَحْلِ فِي وَعْدِي

لَا تَخَيِّشْنِي ظَنِّي يَا إِمَامَ الْأَوْتَادِي
جَاهُكَ مَعَ لَعْرَجٍ مَرْفُوعٍ نَابِيْنُ أَوْلَادِهِ (3)

غَيْثِي يَا مَنْ خَبَرَكَ شَاخُ فِي الْبَحْرِ وَالْبَرِّ وَالْأَوْهَادُ

يَا الشَّيْخَ الْمَجْدُوبُ أَهْرَبْتُكَ بِأَنْكَادِي
رُوحٌ لَخْدِيمِكَ قَاصِدٌ لَيْكَ دَيْرٌ مُرَادُهُ

بَانَ سَرَكُ وَ أَظْهَرَ بَيْنَ الْأَعْقَادِ بَذْرَكَ نُورُهُ وَقَادُ (4)

يتوسل الشاعر بأولياء منطقة الغرب الجزائري ويشيد بأعمالهم المشهورة ومواقفهم

الطيبة مع الناس، وهذا يكشف عن ثقافته ودرجة معرفته بتاريخهم ومكان طرقهم

ومقاماتهم، ويبدأ بشيخهم فيقول : (5)

فِي هَذَا التَّوَسَّلْ
نُقْصِدُ الْبَغْدَادِي جُلُودْ

مَوْلُ السَّرِّ الْمَكْمُولْ
الْفَحْلُ سُلْطَانُ الْأَوْلِيَاءِ

أَوَّلُ مَا نُقْصِدْ
الْفَحْلُ جُلُودُ الْوَاكِدْ

مِنْ بَحْرِهِ نُورُودْ
كَيْفَ مَا شَرَبُوا أَهْلُ النَّيَّةِ

عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامْ
ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ

ويواصل بطبجي تعداد المقامات والتوسل بها، مبينا لنا الأماكن التي حظ فيها الشيخ

رحلاته وعاش فيها، فأضحت مزارات للناس يتبركون بها، فيقول : (6)

وَيَنْ مَوْلُ النَّاطُورْ
الْمَقَامُ الَّذِي هُوَ مَشْهُورْ

تَمَّا تُوجَدُ قَدُورْ
فِيهِ كُلُّ الصَّبَاخِ وَ عَشِيَّةِ

عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامْ
ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ

وَيَنْ مَوْلُ الدُّوْمَةِ
فِيهِ حَوِيْطَةُ مَعْلُومَةِ

دَائِمٌ فِيهِ أَمَقِيْمَةِ
الْخَدِيمِ وَالرَّوْحَانِيَّةِ

عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامْ
ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ

1-رواد مولى بغداد :يقصد به الولي الجبلاني، حيث يكنى بهذا اللقب في طريقته، يقال أن أصوله من بغداد .

2-سبه : سبب، منتقر : غائب عني، مركاخ القصاد : مغيب و منجي القاصدين

3-الأوتادي : باقي الأولياء، نابين مع أولاده : أي مرفوع الدرجة و لكل حظوة و قيمة مع أولادك .

4-سرك: كراكتك و برهانك ، الأعقاد: الأولياء الصالحين ، وقاد: يوقد و ينير .

5-الديوان، ص 46 .

6- نفسه، ص 46-47 .

وَيَنْ مَوْلَ الْمَعَزَةِ قَاصِدَهُ مَا يَنْظُرُ لَزَةً (1)

ويؤكد الشاعر أن هذه المقامات هي روحانيات مفعمة بالبركات والطيبات، فكل الناس يسعون إليها لما فيها من الخير العظيم، وزيارتها هي احترام وتقدير لأصحابها وتبرك بأخلاقهم وسيرتهم وطيب عملهم، حيث يظن الصوفية أن روحهم تسبح في حضرتها، ترى وتسمع لهم وتشهد لهم بالزيارة، وسماهم الشاعر (أصحاب السعية)، فيقول: (2)

هَذِهِ غَيْرُ مَقَامَاتٍ بُوْعْلَامُ أَرْفَعُ الدَّرَجَاتِ (3)
فِيهِمْ رُوحَانِيَّاتٌ يَرْتَاخُوا أَصْحَابُ السَّعِيَّةِ (4)
عَبْدُ الْقَادَرِ يَا بُوْعْلَامُ ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ

ويستمر الشاعر في تعداد كل الأولياء والصالحين واصفا مقاماتهم، ومذكرا المتلقي بأعمالهم، وكأنني بالشاعر يرسم خريطة بمعالمها وألوانها وأماكنها ومدنها وقراها، يحصي فيها كل مقام أو ضريح لولي أو صالح، ويمر عليه بالتحية والسلام وقد عدهم بأربعين ولما ومقاما هم رمز البركة والخير للبلاد، حيث يقول: (5)

وَيَنْ رَجَالَ بُلَادِي وَيَنْ سَعِيدَ الْبُوزِيْدِي (6)
وَالْأَرْبَعِينَ أَسْيَادِي الْمُسَمِّيَّةُ رَبْعِينَ شَاشِيَّةُ (7)

وتعد هذه القصيدة من عيون الشعر الملحون في منطقة الغرب الجزائري، حيث يحفظ الكثير من الناس مقاطع منها، فقد لحن وتغنيت (8)، لقيمتها في الذاكرة الشعبية، ولأنها تتغني تتغني بشيخ الأولياء عبد القادر الجيلاني، فأبدع بطبجي لهذه القصيدة يكشف لنا أضواء كثيرة منها تصوفه وتعلقه بالطرقية، وصدق حبه وعشقه للأولياء، والشوق للارتقاء إليهم، والسير على خطاهم، وصدق في حبه الذي يخبرنا به ويكأبده لوحده في دواخل نفسه . كما يذكر الشاعر الكثير من الأولياء وأهلهم ومنهم (سيدي عبد الله، وأحمد بالحلوش، سيدي خرشوش، سيدي السايح، سيدي بوعجاج، سيدي يحي، سيدي عثمان، سيدي معزوز) (9)، ويدلنا على مكان أضرحتهم وبعض كراماتهم وأعمالهم الخيرية فيقول: (10)

وَيَنْ سَيِّدِي عَبْدَ اللَّهِ الْمَخْمَرُ مَوْلَ الدَّوْلَةِ
وَيَنْ أَصْحَابُهُ جَمْلًا أَهْلُ الْمَطْمَرِ الْكَلِيَّةِ

1- المعزة : العزيز على النفس .

2- الديوان، ص 47 .

3- مقامات : أضرحة للأولياء، أرفع الدرجات: عالي الدرجة والجاه والقيمة .

4- روحانيات : يقصد بها الصوفية أرواح الشيوخ، أصحاب السعية : المريدون والطالبون للبركات .

5- الديوان، ص 48 .

6- سعيد البوزيدي: أحد الأولياء الصالحين بمنطقة مستغانم .

7- رَّبْعِينَ شَاشِيَّة : أي الأربعين ولما من أولياء مستغانم .

8- لحن وتغنيت هذه القصيدة من طرف العديد من مغني المالوف والشعبي كعبد القادر شاعو، والخالدي، وقد حققت نجاحا باهرا .

9- هم أولياء وشيوخ عرفوا في مدينتي مستغانم وتلمسان، وبهما توجد أضرحتهم، حيث أضحت مزارا للناس .

10- الديوان، ص 48-49 .

عَبْدُ الْفَادِرِ يَا بُوعَلَامَ
يَا سَيِّدِي أَحْمَدُ بِالْحُلُوشِ
وَيَنْ سَيِّدِي خَرْشُوشِ
عَبْدُ الْفَادِرِ يَا بُوعَلَامَ
وَيَنْ سَيِّدِي السَّايِحِ
يَرْفَعُ مِنْهُ طَائِحِ

ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
وَالْمَرْزَعُ سَيِّدِي أَحْمَدُوشِ
وَيَنْ أَوْلَادُ الْعَجْمِيَّةِ
ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
صَاحِبُ الْبُرْهَانِ النَّاصِحِ
قُبْتُه تَزَارُ أَخْفِيَّةُ

وتتواصل مقاطع القصيدة محددة كل الأولياء والصالحين والمقامات والأضرحة، ومتغنية بقدرهم الجزيل، وفضلهم على الناس والذين عاصروهم، وغرض الشاعر من هذا التعداد تعريف الناس بهم وبقدرهم، وينهي بطبجي قصيدته بالتوسل والاستغاثة بالأولياء وسماهم " سادات الله "، وقد ساق هذه الأسماء كلها ليتقدم بها لوليه، ويعطف ويتكرم عليه بالزيارة، ويظهر ذلك من خلال تكرار اللازمة في نهاية مقاطعها، فيقول: (1)

يَا سَادَاتِ اللَّهِ
يَعْطَفُ عَنِّي وَانْرَاهُ
عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ
طَالِبُ عَيْنِي تَشْفَاهُ
خَلَانِي إِلَّا بِهِوَاهُ
عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ
كَانَ الْقَيْتَةُ نَسَعْدُ

ارْغُبُوا إِلَيَّ مَرْفُوعُ الْجَاهِ
بُوعَلَامُ خَرِيرُ الْأَوْلِيَاءِ
ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
رَأَهُ صَاعِبٌ عَنِّي مَلْقَاهُ
نَرْتَجَاهُ الصَّبَّاحُ وَعَشِيَّةُ
ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
مَا بَقِيَ حَالِي مَا يَكْسَدُ

وهكذا أثبت الشاعر معرفته بحقيقة الأولياء والصالحين، وكأنه مؤرخ أو جغرافي أو أنثربولوجي، يدقق بالخبر ويعطي المعلومة عن علم ودراية وتجربة ميدانية. ويتوسل بطبجي بالولي الصالح سيد أحمد بن الشارف الجيلاني بن تكوك (2)، وذاكرا أخلاقه وصفاته، ومكانته بين الناس، فيقول: (3)

سَيِّدُ أَحْمَدُ بَنُ تَكُوكَ عَنْهُ الْحَقُّ جَادُ
أَبْلَغُ مَقَامِ الْعَزِّ أَحَدُ رُبْعَةِ الْأَفْرَادِ
الْكُنْيَةُ بُوعَبْسَى شَهِيرٌ بَيْنَ الْأَسْيَادِ
سَيِّدُ أَحْمَدُ بُوعَبْسَى
سَيِّدُ أَهْلِ الرِّيَاسَةِ
فِي حَضْرَةِ بُمُوسَى

فَازَ بِهَمَّةِ الْأَجْدَادِ
فِي التَّصَرُّفِ الْأَحَادِ
سَيِّدُ أَحْمَدُ نُورُ أَثْمَادِ
مَطْوَعُ اللَّيْلِ أَقْسَى
بَحْرُ مَالِهِ قَيَّاسُ
بُنُوبُ سُنْتَرُ انْكُسى (4)

1-المصدر السابق، ص 55 .

2-ابن تكوك (1343هـ-1924م) هو فقيه من دعاة الطريقة السنوسية، أصله من قرية قرب مستغانم، تعلم بزاوية الجغبوب بلبيا، وبعد وفاة والده عاد إلى بوقيرات لنشر الطريقة، فنفاه الفرنسيون إلى (corse) في البحر المتوسط. ثم أذن له بالعودة، ففتح الزاوية التي أسسها أبوه قرب بوقيرات، ومات فيها. (ينظر: الديوان، ص 35 .)

3-نفسه، ص 195 .

4- سترُ انكسى: في حضوة الولي تستر و تكسى و لا تصاب بالأذى .

نَالَ الْعِزَّ وَطَيْسَةَ
لَعَلِّي طَالَبُ جَلْسَةِ
لَعَلِّي وَعَسَى
أَمْلَأُ مِنَ السَّرِّ كَأْسُ⁽¹⁾
مَعَاهُ بَذَرُ الْمَسَاءِ
يُزُولُ هَذَا الْكِبَاسُ

يفتح الشاعر القصيدة بإهداء النشيد والمديح للشيخ أحمد بن تكوك، ثم يتلو بعد ذلك محامده ومناقبه، ويتوسل بها وبكراماته، ويدعوه بكنيته المعروفة عند الناس "بو عيسى، شهير بن الأسياد"، "فهو مطوع القاسي وسيد أهل الرياسة، وبحره ماله حدود ولا قياس، نال السر والكرامة"، وهي مرتبة رفيعة عند الأولياء، فقد ملأ منها كأس كناية عن الكثرة، ويتشوق بطبعي بعد ذلك المدح والتوسل إلى جلسة ونظرة وحديث مع البدر المضيء، لعله بها يزول الأسى والألم والضيم.

ولا يقتصر بطبجي الغوث على نفسه فقط، بل لكل مستجير بالولي، حيث يساعد كل مظلوم ومهموم، يحضر في ساعات الشدة فيمد يد الخير للناس، حيث يقول: (2)

أَهْرَبْتُ لَكَ يَا غَوْثُ الْقُصَادُ	الْوَكَادُ	بَرَمَ عَلَى مَدَاكَ يَا الْوَلِيَّ تَمَرَمَدُ
يَا ذَخِيرَةَ مَنْ لَا لَهُ زَادُ	الْوَكَادُ	يَا سَرِيعَ الْإِغَاثَةِ فِي سَوَائِغِ الشَّدِّ
لِيَهْ مَا شَفَكَ ذَا التَّمَجَّادُ	الْوَكَادُ	غَيْثُنِي يَا سَيِّدَ عَلَالٍ بُنْ أَمَحَمَدُ
الْإِغَاثَةِ يَا عَلَالُ		بُنْ أَمَحَمَدُ دَلَالِي
فَكُنْ مِنْ كُلِّ أَهْوَالُ		يَا شَرِيفَ الْأَصَالِي
غَيْثُنِي مِنْ ضَيْقِ الْحَالُ		يَا إِمَامَ الْأَبْدَالِي

كما نراه في قصيدة أخرى يخاطب شيخه عبد القادر الجيلاني موضحا لجوءه إليه ومحبة الركون والاطمئنان لجوارحه، لتسكن جوارحه، فيتوسل إليه بأسمائه التي عرفت عند الناس عامة، ويجعل نفسه خادمه وعاشقه، فيتواصل معه روحا ونفسا، وفي ذلك تجسيد للفلسفة الروحية والنفسية عند المتصوفة: (3)

يَا مَنْ أَعْطَاكَ رَبِّي وَدَكَ بِأَسْرَارِهِ	بِأَسْمِكَ تَنْدَهُ عُرْبَانُ وَالْحَضَرُ	بِأَدْيِيهِ وَالْمُدُونُ رَاجِلٌ وَامْرَأَةٌ
مُرِيدُكَ لَيْكَ هَارِبٌ شَاكِي بِأَضْرَارِهِ	يَأْسِيْدِي عَيْتِي انْكَايْدُ الصَّبْرُ	وَهُمُ الزَّمَانُ مَا أَعْطَانِي فَتْرَةٌ ⁽⁴⁾
مَا رَيْتُ فِي الدَّرَاغَمِ مَنْ نَسَى جَارَهُ	وَلَا رَيْتُ الْجَارَ يَنْهَجِرُ	عَلَّالُ الْمِيرُ زُورِي نَبْرًا

و يتكرر التوسل والاستغاثة في قوله : ⁽⁵⁾

بَجَاهِ فَضْلِهِ الْعَرَبِيُّ وَأَسْهَارُهُ وَأَزْوَاجُهُ وَأَهْلُهُ وَمَنْ أَهْجَرَ وَالْحُسَيْنِ وَالْبَتُولَ وَحَيْدَرَ

1- وطيسة : بكثرة

2-الديوان، ص 212 .

3-نفسه، 217.

4-مريدك : المريد والمحب للطريقة والشيخ، إليك هارب: إليك هارب، عييت أنكاد: تعبت من ألم الصبر ، فترة:فرحة .

5-الديوان، ص 219 .

بَجَاهِ رَاكِبِ الْحَمَرَاءِ سَيِّدِ أَنْظَارُهُ عَبْدُ الْقَادِرِ حَايِزُ الْفَخْرِ سُلْطَانُ الصَّالِحِينَ رَاعِي الْحَمَرَاءِ
مَا رَيْتُ فِي الدَّرَاغِمِ مَنْ يَنْسَى جَارَهُ وَلَا رَيْتُ الْجَارَ يَنْهَجِرُ عَلَّالُ الْمِيرِ زُورْنِي نَبْرًا
ويغدو الشاعر مردداً أسماءً ولية التي عرفت عند المريدين وهي: "علال، المير،
حيدر، راعي الحمراء، السلطان، القطب، الشيخ، لعرج، الرايس، عبد القدير، الوكيح،
فارس الشنة، سيدي، الغوث، علال الغول، المتختر، وغيرها من الأسماء والصفات التي
يوظفها الشاعر في خطابه .

2-التغني بكرامات الأولياء الصالحين :

للأنبياء معجزات تجري على أيديهم تثبت نبوتهم للناس، وللأولياء كرامات وكل
بإذن الله تعالى، حيث يقول صاحب التعريفات : «إن المعجزات هي ظهور أمر خارق
للعادة من قبل شخص غير مقارن لدعوى النبوة، فما لا يكون مقرونا بالإيمان والعمل
الصالح يكون استدراجاً، وما يكون مقرونا بدعوى النبوة يكون معجزة» (1) .
وقد ظهرت فكرة الكرامات في «القرن الرابع الهجري حين طرأت على حركة التصوف
تطورات فكرية خطيرة، إذ انصرف بعض المتصوفة لكشف حجاب الحس، الذي يعد أعلى
مراتب الصوفية، ولما يمليه من معارف ومدارك وأعماق روحية ونفسية، وخلفت طرقهم في
الرياضات والمجاهدة وإماتة القوى الحسية وتغذية الروح بالعبادات والذكر، وتعرضوا في
كلامهم لحقائق الموجودات العلوية والسفلية على وجه لا يفهمه إلا من عرف رموزهم
ومصطلحاتهم، وكل ذلك يتحقق باكتساب العلم اللدني الذي يدعون تعلمه وتلقيه عن الله
بغير واسطة» (2)، والتحقق بهذا العلم معناه الولاية، التي تمكنهم من تسخير قوى الكون
وفق إرادتهم، والتصرف في الخلائق بالاسم الأعظم، والقدرة على إتيان الكرامات
والخوارق والعجائب .

فالأولياء الصالحون الذين تأتي على أيديهم الكرامات والخوارق، قد بلغوا مرتبة
الولاية بواسطة أعمالهم وجهادهم الروحي، يمكنهم في نظر الصوفية « من رؤية الله بقطة
ومناما واستضافة الملائكة ومخاطبتهم، وموانسة السباع ومواكبتها وإتيان الطير لهم بما
يحتاجونه من أخبار وطي الأرض للسياحة من أماكنهم » (3) وهذا من تأثر بعض الطرق
الصوفية بالمعتقدات الهندية والفارسية والنصرانية واليهودية، فقد أسقط بعض الشيوخ
الفرائض، وزعم بعضهم أن الأنوار الربانية تتوارد عليه، وقد وصل إلى مرتبة اليقين

1- الجرجاني : التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2002، ص 149.

2- عبد الرحمن الوكيل : هذه هي الصوفية، دار الكتب العلمية، لبنان، ط4، 1989، ص 109 .

3- نفسه، ص 43 .

وارتفع بعمله وجهاده ورياضه الروحية وتجرده من البشرية إلى مرتبة الخواص ولم يعودوا مكلفين، وفي ذلك يقولون «إن التكليف خاص بالعوام ساقط عن الخواص»⁽¹⁾.

وفسرت الأعمال التي يقوم بها شيوخ الصوفية بالكرامات التي تجري على أيديهم من قول وعمل، ولقد بينا المبررات التي ألقوها للناس، من أنهم خاصة الخاصة، ويتذاكر هذه الكرامات إلا المريدين والمداحين، إذ يحاولون تكريس هذه الثقافة حتى ينال الشيخ التقديس والاحترام، وكل حادث في حياتهم يرجع إلى رضى أو غضب الشيخ حيا أو ميتا، وهذا يعود إلى المداح الذي لا بد أن يجتهد في إبراز وتبسيط كرامات وأخلاق الشيخ فقد «ارتبطت ثنائية الطالب أو المداح» في ثقافتنا الشعبية برباط مقدس، حيث لا يكاد يذكر «الطلبة» حتى يذكر معهم المداحون، ومن الشائع في الثقافة الشعبية الجزائرية والمغربية قولهم «الطالب إذا جاح يرجع مداح»... وقد كان أغلب المداحين من الطلبة الذين عجزوا لسبب أو لآخر في إتمام حفظ القرآن الكريم⁽²⁾.

ويتجه هؤلاء الطلبة والمرشدون إلى الأسواق والتجمعات الشعبية مثل الأعراس والمآتم وحفلات الختان والمناسبات الدينية بغرض مدح الشيوخ والتغني بكراماتهم وأعمالهم، وتوقير حبهم في قلوب الناس، «وقد يكون بعض هؤلاء المداحين من الطلبة الذين لاحظ شيوخهم حسن أصواتهم، فوجهوهم للتخصص في المديح»⁽³⁾، فكانوا لسان حالهم وعارض لأخبارهم أمام الناس أينما ذهبوا واتجهوا، «وعموما فإن الشعر الشعبي أو الملحون الذي كان أغلب ناظميه من الصوفية، كان بحاجة إلى من يلحنه وينشده للعامة والخاصة على أساس أنه خطاب صوفي وعظي، يحمل أيضا نوعا من الطابع الدعوى، وأحيانا التعبوي أيضا... عندما يتعلق الأمر بموضوع «الجهاد» ضد الأعداء، ولا توجد وسيلة أكثر فعالية لإيصال هذا الخطاب إلى الناس من المديح أو الغناء، وهذا هو بالضبط الدور الذي كان يقوم به المداح»⁽⁴⁾.

وجه بطبجي شعره لمدح الولي الصالح عبد القادر الجيلان ي، حيث يجاهر بحبه ويتوسل باسمه ويتغنى بكراماته التي في اعتقاده الشاعر - ملأت الأرض وسمع بها جميع الناس، فله قدرات فائقة وخوارق عديدة تحار فيها الألباب وتسلب الأنظار، فهذه الكرامات ليست تأليفا أو اختراعا من الشاعر، وإنما ذكرت في كتب الصوفية ومؤرخي رجالهم وأعلامهم⁽⁵⁾.

1- مبارك بن محمد الميلي : رسالة الشرك ومظاهره، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط3، 1982، ص278.

2- عبد اللطيف البرغوثي : القصيدة الشعبية، ص365.

3- نفسه، ص6.

4- نفسه، ص6.

5- من هذه المراجع نذكر : 1- جامع كرامات الأولياء ليوسف بن إسماعيل الشهاني 2- الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية للإمام عبد الوهاب الشعراني، البداية والنهاية للإمام ابن كثير، قلائد الجواهر في مناقب الشيخ عبد

وحديث الشاعر عن كرامات الشيخ الجيلان ي، يتوافق مع ما جاء في المصنفات المذكورة، مما يجعلنا نفر بثقافة الشاعر الصوفية، وكذلك المعرفة الحقيقية والأكيدة بالشيخ، ويدل على اهتمام الشاعر بممدوح وجمعه لمختلف الأخبار والمعلومات حوله، وذلك بالاطلاع على معظم المصنفات التي تحدثت عن سيرته.

ويسمى الناس الكرامة بالبرهان أو السر، فالشاعر يوظف هذا المصطلح للتعبير عن أعمال الأولياء والصالحين، حيث يقول عن الولي الصالح بلقاسم بن صابر: (1)

بِالْقَاسِمِ بَنِّ صَابِرٍ جَائِبِ الْمُتَسِيرِ
صَاحِبِ الْبُرْهَانِ الْحَاضِرِ الْمُسَمَّى بُوعَسْرِيَّةَ

ويقول في ذكر برهان الولي الصالح سدي منصور: (2)

فَإِنَّ سَيِّدِي مَنْصُورَ صَاحِبِ الْبُرْهَانِ الْمَذْكُورِ
قَاصِدُهُمْ لَيْسَ يُبْـوَرُ يَبْشِرُ بِحَاجَتِهِ مَقْضِيَّةَ

ويقول في ذكر برهان الولي الصالح سدي المخفي: (3)

وَيَنْ سَيِّدِي الْمَخْفِي صَاحِبِ الْبُرْهَانِ الْوَافِي
لَكَ اسْتَدْتُ أَكْتَافِي أَقْصَدْتُ لَكَ اتْنِيفَ عَلِيَّ (4)

فهذه الشواهد تدل على استعمال الشاعر للفظ البرهان والسر بدل الكرامات ولا يوجد في تعبيره فرق بينهما، وهو المفهوم المتداول بين الناس .

ويشيد بطبجي في أحد قصائده بكرامة من كرامات الجيلاني، عن طريق قصة وقعت أحداثها لامرأة عجوز كفيفة زارها الولي الجيلاني مع أصحابه: (5)

أَصْغَاوْ أَلِي نَعِيدَ لَيْكُمْ يَا حُضَّارَ قِصَّةَ سَيِّتِي مَعَ الْفَلِّ رَاعِ الْحَمَّارِ
كَأَنْتَ وَاحِدَ الْعُجُوزِ عَمِيَّةَ مِنَ الْأَبْصَارِ مَا تَرْزُقُ غَيْرَ بَنْتِ صَغِيرَةَ بَكْرَةَ
بَانِيَّةَ خِيَمَةٍ مَعْبَدَةٍ شَقَّ الدُّوَارِ مَا عِنْدَهَا أَهْلٌ وَلَا صَدِيقٌ وَلَا عَشْرَاءُ
إِلَّا هِيَ وَبَنْتَهَا حُرَّةَ الْأَبْكَارِ سَيِّتِي مَسْعُودَةَ الْإِيَّامِ صَبَّارَةَ
فِي حَالِهِمْ صَابِرَيْنِ لِقَضَاءِ الْجَبَّارِ تَحْلَبُ شَائِنَ قَلِيلٍ مَادَّ إِلَّا عَبْرَةَ⁶
عَنْدَهُمْ مَعْرَةَ أَتْظُلُ سَارِحَةَ طَوَالَ النَّهَارِ مَا عَنْدَهُمْ زَادٌ لَا غَنَمٌ وَلَا بَقْرَةَ

المرأة الكفيفة كانت تعيش مع ابنتها في كوخ، لا تملك المال والجاه، لكنها تتحلى بالصبر على ما قدره الله تعالى عليها، فيجازيها المولى بالفرج والخير، ويتمثل في زيارة

القادر الجيلاني لمحمد بن يحيى التادفي الحنبلي، أسمى المفخر من مناقب الشيخ عبد القادر للياضي عفيف الدين عبد الله بن اسعد، عبد القادر الجيلاني، باز الله الأشهب ليوسف محمد طه زيدان .

1- الديوان، ص 54 .

2- المصدر السابق، ص 54 .

3- نفسه، ص 53 .

4- أسندت : انكأت ، أتنييف علي: تدافع وتندود عني .

5- الديوان، ص 67 .

6- تحلب شائين قليل: تحلب إلا القليل من الحليب، مادَّ إلا عَبْرَةَ : إلا دموع من الحليب كناية عن القلة الشديدة .

"جماعة الوكيد" الشيخ وأصحابه لها، فيروي لنا الشاعر أحداث الزيارة في قالب قصصي ممتع وجذاب ومؤثر، فيقول: ⁽¹⁾ شوفوا يا ناس ما عمل زين النية

وَأَحَدَ الْيَوْمِ كَانَ عَيْنِدْ
وَسِتِّي حَالَهَا أَنْكِينِدْ
خُوهَا مَيَّسُورْ فِي الْحَدِيدْ
اتَّفَكَرْ حَالَهَا اسْعِينِدْ
أَنْطَقْ لِرَفَاقَتِهِ الْوَكِيدْ
قَالَ لَهُمْ خَاطِرِي يُرِيدْ

وَالنَّاسَ أَمْسَلِيَّةً بِالْأَمْوَالِ أَهْنِيَّةً
تَبْكِي مِنَ الْفَقْرِ وَهُوَ خُوهَا مَشْوِيَّةً
بَاقِي سَهْمِ الْعَذَابِ عِنْدَ الْجَهْلِيَّةِ
سُلْطَانِ الصَّالِحِينَ وَلَدُ السَّنِيَّةِ
بُوعَزَّةَ وَالْمُعَيْثِ دُوكِ الْأَثَقَاءِ
نَمْشُوا الْيَوْمَ بِالْعَجَلِ شُورْ الْعَشِيَّةِ

فقد ساق الله تعالى الولي حتى يتكرم عليها بجوده وخيراته، ويرزقها من نعم الله ويظهر لها كراماته الخارقة التي تنفذ الأسرة الفقيرة، فقدرها أن تكون المقصودة بالزيارة ومن أهل الحظوة والجاه والتقدير، فيقول: ⁽²⁾

أَمْشَى سَيِّدِي مَعَ أَصْحَابَةِ الْكِـرَامِ
دَخَلُوا الدُّوَارَ ذَا السَّيَّادِ آه يَا فَهَامِ
مَا دَخَلُوا الدُّوَارَ وَلَا سَنَتُوا لَهُمُ الْكَلَامِ
كِي خَرَجْتَ يَا مَلَاخَ مَسْعُودَةَ الْإِيَّامِ
كِي رَمَقْتَ ذَا الْأَسْيَادِ يَا النَّاسَ بِالْنِّيَامِ
قَالَتْ أَهْلًا ضَيْفَ رَبِّي مَا يَنْظَمَامِ

وَالْمَطَرُ أَيُّطِيخْ وَالسَّمَاءُ عَادَ غُمَامَةً
طَلَبُوا الْمَعْرُوفَ مِنَ الْعَرَبِ خِيَمَةَ خِيَمَةٍ
أَعْمَى رَبِّي قُلُوبَ هَدْيِكَ الْحَوْمَةِ ⁽³⁾
سِتِّي مَرْفُوعَةَ الْمَقَامِ الْمَعْلُومَةِ
جَرَاتِ الْعَنْدَهُمْ تَبْكِي مَهْمُومَةٍ
فِي حَقِّ اللَّهِ لَوْ تَشْرَبُوا جُغْمَةَ مَاءٍ ⁽⁶⁾

وقد أكرمت العجوز الكفيفة الضيوف، فقامت بذبح عزتها التي لا تملك غيرها، إذ تعتمد عليها في معيشتها لإطعامهم، وهنا يظهر الشاعر الهدف من وراء هذه القصة وهو إظهار كرامة الولي، وهي إحياء العنزة التي كانت لحما مطبوخا بإذن الله تعالى ردا لصنيع المرأة الكفيفة، فيقول: ⁽⁴⁾ شعلت النار بعد كانت مطفية

وَعِنْدَهَا نُصِيبُ مِنَ السَّمِينِ
وَطَبَخَتْ لِيَهُمُ التَّرِيدِ
أَنْطَقَ الْفَارَسُ الشَّدِيدِ
بُوعَزَّةَ قَامَ حَطَّ الْيَدِ
أَحْيَاتِ بِأَمْرِ الْوَحِيدِ

وَذَبَحَتْ لِيَهُمُ الْمَعَزَةَ الْفَرْدِيَّةَ
وَهِيَ فَارْحَةٌ بِذَا النَّاسِ أَرْضِيَّةَ
لِأَصْحَابِهِ قَالَ خَلَصُوا ذَا السَّعْدِيَّةَ
أَعْلَى الْمَعَزَةِ وَقَالَ بِإِذْنِ اللَّهِ تَخِيًّا
وَاطْلَبَ رَبِّي فِي الْحَيْنِ وَجَدَتْ عَشْرَةَ مِئَةٍ

ويواصل الشاعر الحديث عن كرامات الولي مع العجوز العمياء على شكل قصة شعرية الهدف منها إظهار أعمال الولي الصالح، وهي إحياء العنزة، ورد بصر العجوز

1- الديوان، ص 67 .

2- المصدر السابق، ص 67 .

3- الدوار: القرية، سنتوا: سمعوا، هاتيك الحومة : ذلك الحي .

4- الديوان، ص 68 .

بوضع يده على عينيها، ثم عرفها بنفسه وكراماته، وإكراما لها قام بتحرير أخيها وأصحابه من السجن في لمح البصر، حيث يقول : (1)

بُومَدَيْنَ حَلَّ بَصْرَهَا التَّكْفَافُ	أَرَمَى يَدَهُ عَلَى وَجْهًا وَلَاتَ أَتَشُوفُ
أَنْطَقَ سُلْطَانُ الْأَوْلِيَاءِ سَيِّدَ الْأَشْرَافِ	بُوسَهْمَيْنَ الشَّجِيعَ غِيَاثَ الْمَلْهُوفِ
قَالَ لِلْسَيْتِي الْبَاهِيَةِ زِينَةَ الْأَوْصَافِ	أَطْلَبَ قَالَ ذَاكَ أَنَا بُوْكَ الْمَعْرُوفِ
زَعَرْتِ بَعْدَ حَقَّقَتُهُ يَا عُرَّافُ	قَالَتْ لَهُ أَغْنَيْتِي قَلْبِي مَشْغُوفِ
خُويًا فِي السَّلَاسِلِ وَ التَّكْتَافِ	غَيَّبَ خَبْرَهُ عَلَى سَمْعَنَا وَ عَلَى الشُّوفِ

رغم حب الشاعر لشيخه الذي أخذ يمدحه بمختلف الطرق، إلا أننا نلاحظ وجود مبالغة في تصوير قدرات الولي وكراماته التي تصل إلى حد المقارنة بالقدرة الإلهية، وهذا ما يجعل القارئ لا يصدق وجودها وحدثها، ويمكن تفسير ما ذهب إليه بطبجي من الغلو، هو حب الأولياء لدرجة الاعتقاد في كراماتهم وقدراتهم، وأن غرضه إيصال فكرة الحب والتفديس والتكريم للولي عبد القادر الجيلاني.

ويستعمل الشاعر كلمة السر للدلالة على القوة في إتيان الكرامة بإذن الله تعالى، فلا

أحد في أي مكان يجهل أعمال الشيخ الخيرة وكراماته، فيقول : (2)

مَا يَجْهَلُ حَدَّ أَخْبَارِهِ	أَسْرَارُهُ فِي الْمُلْكِ زَاهِرَةٌ
مِنْ بَرِّ الشَّرْقِ لِلْمَغَارِبِ التَّلِّ وَ الصَّحَارِي	بَرِّ الْعَرَبِ وَ الْعَجَمِ سُودَانِ وَ الْأَخْرَارِ
كُهُولَ وَ شَيَابَ وَ الصَّغَرَةَ	بِالْجَمْعِ الرَّجُلَ مَعَ الْمَرْأَةِ

ويوضح الشاعر القدرة الفائقة لشيخه، حيث كل من يناديه يكون بين يده أسرع من

البرق، فالشيخ لا تعيقه التضاريس، ولا طول المسافات فكل مذل في طريقه : (3)

بُرْهَانُكَ مَا خَفَاشَ ظَاهِرُ	مَنْ يَنْدَهُ بِكَ تَكُونُ حَاضِرُ	وَ تَفَكُّهُ سَاعَةُ الزَّيَارُ
مَنْ يَنْدَهُ بِبَيْتِكَ يُوجِدُكَ كَالرَّمْشَةِ الْعَيَانِي	خَفَ مِنَ الْبَرْقِ مَا يَكُونُكَ فِي الْمَشْيَةِ بَعَادُ	
تَرَى فِي جَمِيعِ الْأَوْطَانِي	مَا وَلَدَتْ مَثَلُكَ مَحْزَمَةَ	
يَا صَرْخَةَ اللَّهَيْفِ وَ الْقَاصِرِ وَ الْعَمِيَانِي	فِي الْبَادِيَةِ شَهِيرِ اسْمُكَ وَ فِي كُلِّ الْبِلَادُ	
بَيْتِكَ تُصُولُ الْفُرْسَانِي	يَوْمَ الضَّيِّقِ مَعَ الْمَزَادَمَةِ	
بَيْتِكَ الرِّيَاسَ يَنْدُوهَا وَ الْبَحْرِيَّةَ ثَانِي	مَنْ هَوَلَ الْبَحْرَ يَسْلُمُوا مِنْ غَمَرَاتِ الشَّدَادِ	
مَنْ أَفَاتَ الْهَيْشَانِي	وَ مَنْ الْغَرَقَ تُعُودُ سَالْمَةً(4)	

1- نفسه، ص 68 .

2- المصدر السابق، ص 70 .

3- نفسه، ص 76 .

4- الهيشاني : الحشرات السامة و تطلق على كل الحشرات مهما كان نوعها .

وَيَصُورُ بَطْبُجِي شَيْخَهُ فِي صُورَةِ الْفَارِسِ الَّذِي يَمْتَطِي جَوَادَهُ، وَ يَسْعَى بَيْنَ النَّاسِ لِكِي يَخْلُصَهُمْ مِنْ أَرْمَاتِهِمْ وَ مُحَنِهِمْ، وَهِيَ صُورَةٌ بِطُولِيَّةٌ تَصُبُّ فِيهَا كُلُّ مَقُومَاتِ الشَّجَاعَةِ وَالرَّجُولَةِ وَالْقُوَّةِ وَالسَّيْطَرَةِ وَالْغَلْبَةِ، حَيْثُ يَحْدِثُنَا عَنْ فَرَسِهِ الَّتِي سَخَرَهَا اللَّهُ لَهُ، ذَاتَ لَوْنٍ أَحْمَرَ مُسَلَّسَةً، وَسَرْعَتَهَا كَالرَّيْحِ وَالْبَرْقِ، وَتَحْضُرُ عِنْدَ الْأَزْمَاتِ وَالْكَوَارِثِ وَعِنْدَ الْحَاجَةِ، مُلْبِيَةً لِلنَّدَاءَاتِ، لَمْ يَرْكَبْهَا مَلِكٌ وَلَا سُلْطَانٌ وَلَا وَزِيرٌ وَلَا صَاحِبُ مَالٍ، مَخْلُوقَةٌ لِلشَّيْخِ سُلْطَانِ الصَّالِحِينَ فَقَطْ : (1)

مَحْبُوبِي مَا يَكُونُهُ الْبُعْدُ إِذَا قَلْبِي أَبْغَى وَارَدَ / يَطْوِي الْأَرْضَيْنِ وَالْأَوْهَادَ / فِي كَفِّ الْأَرْضِ تَنْطَوِي يَجْعَلُهَا لَهُ اللَّهُ مَائِدَةً رَاكِبٌ عَوْدَةً مُسَلَّسَةً حَمْرَةً مَذْكُورَةً عَلَى الْعِبَادِ / تَرْبِي الْمَعْمُورَ وَالْفِدَادَ / تَسْرَعُ كَالرَّيْحِ وَالْبَرْقِ فِي الضِّيْقَاتِ تَكُونُ وَأَجْدَةً مَا رَكِبُوهَا مُلُوكٌ وَلَا وَزَارَةً فِي سَائِرِ الْعِبَادِ / يَرْكَبُهَا رَأْسُ الْعَفَادِ / سُلْطَانُ الصَّالِحِينَ بْنُ مُوسَى سَيِّدُ أَهْلِ الْمَجَاهِدَةِ وَيَصْدَحُ بَطْبُجِي بِشَعْرِهِ مَكْرَرًا الْإِسْتِعَانَةَ بِالْوَلِيِّ الصَّالِحِ مُتَوَسِّلًا إِلَيْهِ أَنْ يَنْقِذَهُ مِمَّا هُوَ فِيهِ، مُوظَّفًا تَكَرَّرَ (غَيْثُنِي) كَذَلَالَةٍ عَلَى الْأَلَمِ وَالضِّيْقِ النَّفْسِيِّ وَحَقِيقَةِ وَقُوعِهِ فِي الْمَازِقِ الْمُتَآزِمِ الْمَلَازِمِ لَهُ فِي حَيَاتِهِ، وَكَأَنَّ الشَّاعِرَ يَرُدُّ وَرْدًا صُوفِيًّا، يُوَدُّ أَنْ يَقْنَعَ مُتَلَقِيهِ بِضُرُورَةِ اللُّجُوءِ لِشَيْخِهِ وَالتَّوَسُّلِ وَالِاسْتِعَانَةِ بِهِ : (2)

غَيْثُنِي يَا دَبَّابَ التَّالِيَيْنِ يَا جَبَّارَ الْهَرَسِ	مَا لَ قَلْبِكَ فِي هَوَايَا قَاسِي	يَا ابْنَ مُوسَى (3)
غَيْثُنِي يَا رَاعِي الْحَمْرَاءِ الْمَشْهُرَةِ تَشْهِيْرَ الْعُرْسِ	مَنْ لَا رَكْبُوهَا مُلُوكُ الْعَبَاسِي	رَأْسَ الطَّيْسَةِ
مَا مَلِكٌ مُثْلَهَا مُلُوكُ الْعَرَبِ وَ مُلُوكُ الْفُرْسِ	مَا رَكْبُوهَا مُلُوكُ خَوَاصِي	مَنْ جَابِرْسَةَ
أَهْلُ جَابِرْقَةٍ وَ جَبَلٌ قَافٌ بَيْنَكَ نَاسُهُ تَتَحَرَّسُ	بَيْنَكَ تُصْرُخُ جَمِيعُ النَّاسِي	رَجَالٌ وَ النِّسَاءُ (4)
غَيْثُنِي يَا مَنْ تَرْفُدُ الطَّايِحِينَ مِنْ غَمْرَاتِ الْعَفْسِ	يَا وَنَيْسَ الْخَاطِرِ قُنْطَاسِي	صُبْحَةً وَ مَسَاءً
غَيْثُنِي يَا سَلَاكُ الْحَاصِلِينَ مِنْ زَمَرَاتِ الْحَبْسِ	وَ الْحَدِيدِ وَ كُورِ الْقَصَاصِي	زَيْدَ الْعَسَاةِ
غَيْثُنِي يَا دَبَّابَ الْأَعْمَى وَ الزَّعَافِ وَ أَهْلَ الْمَسِ	وَ الْغَرِيبِ عَلَى أَهْلِهِ نَاسِي	بَعْدَ تَنْسِي
غَيْثُنِي يَا رَفِيقَ الْخَاطِرِ مِنَ الْآفَاتِ وَ مِنَ الْأَسِ	فِي الْمَشْرِقِ وَ الْمَغْرِبِ الْقَاسِي	فَاسَ وَ سُوسَةَ

إِنْ دِيَوَانُ بَطْبُجِي مُلِيءٌ بِصُورِ كَرَامَاتِ الْأَوْلِيَاءِ، بِشَتَّى أَنْوَاعِهَا وَضُرُوبِهَا، مُتَخَذًا مِنْهَا مِنْهَا طَرِيقًا لِلتَّوَسُّلِ وَالتَّقَرُّبِ مِنْهُمْ، وَنَاشِرًا إِيَّاهَا بَيْنَ النَّاسِ، وَمَعْبِرًا بِوَاسِطَتِهَا عَنْ حُبِّهِ وَعَشْقِهِ لَهُمْ، خَاصَّةً وَلِيهِ الْجِيلَانِي، حَيْثُ لَا تَخْلُو قَصِيدَةً مِنْ ذِكْرِهِ، أَوْ التَّغْنِي بِأَعْمَالِهِ الْخَارِقَةِ الَّتِي مَلَأَتْ الْأَسْمَاءَ وَدَوَّتِ الْأَرْضَ فِي نَظَرِ الشَّاعِرِ، وَهَذَا يَعْبُرُ عَنْ تَعْلُقٍ وَاعْتِقَادٍ حَقِيقِيٍّ مِنْهُ فِي الْأَوْلِيَاءِ، وَ يُوَكِّدُ لَنَا صِحَّةَ وَصْفِهِ : (5)

1-الديوان، ص 94 .

2- المصدر السابق، ص 126-127 .

3-التالين: مساعد العجزة واللاجئين إليك، جبار الهرس: مجبر الكسر، مال: لماذا، يا ابن موسى: كنية الجيلالي.

4-جابرسة، أهل جابرقة، جبل قاف: أقوام عرفوا بالجاه والغنى وكثرة الأموال .

5-الديوان، ص 148 .

عَدَّالُ السَّرُوجِ مَائِلَةٌ فَارُسُهَا يَوْمَ اللَّطَامِ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ السَّقِيَّةُ النَّجَاةُ سَيِّدِي مِنْ قَصْدُهُ مَا يَخِيبُ
تَنَدَّاهُ بِأَسْمُهُ جَمُوعُهَا عَرَبٌ وَ دَيْلَمٌ وَ الْعَجَامُ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ بَرَابِرُ وَ الْأَتْرَاكُ جُمْلَةٌ وَ السُّودَانُ يَا اللَّيِّيبُ
الْمَشْرِقُ وَ غَرْبُ جُوفٍ وَ الْقُبْلَةُ فِي حَكْمَةٍ تَمَامِ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ تَصْرَخُ بِهِ كُلُّ لَاهِفٍ غُوثُ اللَّيِّ هُوَ كَرِيبُ
أُبْعِيدُ الْمَنْزِلَةَ قَرِيبُ النَّذْمَةِ فِي كُلِّ تَمَامِ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ رَاكِبُ رِفْرَافٍ فِي الْإِغَاثَةِ مَا يَعْجَزُ مَا يَهْيَبُ
طَلَعَتْ شَمْسُهُ عَلَى الْعَوَالِمِ مَا يَرْكَبُهَا غَيَامِ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ فَالْ أَلَا كَانَ فَالْ مِثْلُهُ رَقِيبٌ مِنْهُ عَطِيبُ

ولقد صور لنا بطبجي الولي الجيلاني، مثل شخصية أسطورية عجيبة لها سلطتها الكبيرة، تطول كل الأشياء لا يحدها مكان أو زمان، وهذه عقيدة صوفية تكون لأصحاب الولاية أو الشيوخ فقط دون غيرهم، «فالشيوخ يستطيع أن يسير فتطوى أمامه الوهاد، وأنه يخطو فوق البحر، يغيث الفقراء، يشفي المرضى، يفك الأسير، يجعل العاقر تلد، وهو في هذا يتابع نظرة الشاعر الفصيح إلى الأولياء» (1).

ولا نغفل فكرة الاستدمار التي طغت على ضمائر الناس، فضاقت ولم تملك الحيلة للتخلص منه، فأنتج هذا الضعف اللجوء إلى قوى أخرى تكون من بيئة الشاعر بإمكانها قهر المستعمر، وتغيير الوضع « يكون الشاعر فيها قد ربط بين تجربته الخاصة والتجربة العامة للشعب وامتزجت التجربتان في تيار واحد، وكان محور هذا كله أو مداره شخص الممدوح، فمن خلاله سجل الشاعر رؤيته للواقع وللذات وللموضوع معا، ولم يعد الشيخ أو الولي مجرد ممدوح يكيل له الأوصاف، على عادة شعراء الفصحى في مدح شيوخهم وأقطابهم، بل إن الشيخ هنا يكاد يختفي ليبرز الواقع ويطغى عليه، وبهذا أيضا أصبح شاعر الملحون ضمير الشعب وصوته القوى وصحيفته التي تسجل أخباره وأحداثه، وتعكس آلامه وأحلامه وهذه سمة الشاعر الأصيل» (2).

3-مدح صفات الأولياء الخلقية :

في سياق الحديث عن الأولياء والصالحين وكراماتهم وأعمالهم الخيرة بين الناس تطرق بطبجي في قصائده في كثير من الأحيان إلى الحديث عن صفات الأولياء، ومدح أخلاقهم الطيبة وصفاتهم الخلقية، لأنهم يتميزون عن باقي الناس بحظوة ويرتقون إلى مراتب الأتقياء والخلفاء من السلف الصالح، حيث يعدد صفاتهم الشخصية الإيجابية ويعرض أثرها على الناس، فزادت تعلقهم بالأولياء، فالشاعر يحاول أن يعرض تلك الصورة الإيجابية المملوءة بالخير والبركة لإقناع القارئ بها، وتشكيل نظرة تدفعه لحبهم الاعتقاد بهم وكذلك الرد على أولئك المشككين في ولايتهم وكرامتهم والمكذبين بحقيقة وجودهم. يعرض بطبجي بعض صفات حبيبه ونور بصره الجيلاني، فيقول : (3)

1- عبد الله الركبيبي : الشعر الديني الجزائري، ص 444 .

2- نفسه، ص 442 .

3- نفسه، ص 141 .

لله غاراً و جوداً و أعطف
واك أنت عز كل خائف
كثرت العباد بيك تحلف
قولك مشهور ما يخالف
أفتقد حال الخديم شوقه
سعد اللي ليك أسند أكثافه
أيظنوا فيك ما يخافوا
في كل كتاب صبت أوصافه

فالشاعر يتوسل لمحبوبه أن يجود ويعطف على حال خادمه الذي أظناه الألم والفراق ثم يعرج على ذكر صفاته وأوصافه، فهو حامي كل مستجير، وما أسعد من يلتجأ ويهرب ويلوذ إليه ويحتمي بحماه، والناس يظنون فيه كل الخير لأن قوله مشهور ومعروف وصادق لا يخالف ما جاء في الأثر، فيقول : (1)

في كل كتاب ذاكراً اسمك برهانك حاضر
من نور المصطفى أنشأ الرحمن القادر
جعلك فوق كل تنهى وتأمّر
من قبل ألا تريد سابق نورك وضّاح
وجعلك أميز الأولياء أشباح وأراوح
عندك تصريف كل وقت في قول الشراح
لله غاراً و جوداً يا سلطان الصلاح

ويذكر بطبجي مجموعة من الصفات الخارقة القوية للولي الصالح مادحا بها إياه ومظهرا خصاله وصفاته، فيقول : (2)

يا بحر الجود و الخصائل يا ريس الأبدال
يا سلاك اليسير من السجن و العسة و القفال
سلاك السفون عايمة في وسط بحور الهوال
لا يخيب ظن شاعرك يا لعرج نور الأنجال
لله عليك غيث مریدك يا سيّد الملاح
مذكور النهار هولها يوم الشدة و النصاح
يا دباب اليسير و الزحاف و من بيك يا ح
حل قيودي بفضل جودك و أطلق ليا السراح
لله عليك يا الغالي دأويني نستراح

فالشاعر يدعو وليه ببحر الجود والسخاء والكرم والخصال الكريمة و"رايس الأبدالي" السبعة الذين « لا يزدون ولا ينقصون، يحفظ الله بهم الأقاليم السبعة، لكل بدل منهم إقليم فيه ولاية، الواحد منهم على قدم الخليل وله الإقليم الأول والثاني على قدم الكليم، والثالث على قدم هارون، والرابع على قدم إدريس، والخامس على قدم يوسف، والسادس على قدم عيسى، والسابع على قدم آدم، وعلى الكل الصلاة والسلام، وسموا أبدالاً لكونهم إذا فارقوا موضعاً ويريدون أن يخلفوا به بدلاً منهم في ذلك الموضع لأمر يرون فيه مصلحة وقربه، يتركون به شخصاً على صورتهم، ولا يشك أحد ممن أدرك رؤية ذلك الشخص أنه عين ذلك الرجل، وليس هو بل هو شخص روحاني يتركه بدله بالقصد على علم منه، فلكل من له هذه القوة فهو البديل، ومن يقيم الله عنه بدلاً في موضع ما ولا علم له بذلك فليس من الأبدال المذكورين» (3).

1- نفسه، ص 141 .

2- الديوان، ص 152 .

3- نفسه، ص 41 - 42 .

ويفتخر بطبجي بمناقب وليه التي فاقت الأولياء واشتهر بها في الدنيا، وعرفتھا الناس وقرأها العرب والعجم، فالشاعر سعيد به وفخور بأعماله لأنها صفات الخير والبركة، حيث يقول : (1)

تَبَاهُ فِيهِمْ بَزْهَى نَظْرِي	تَارَةً نَقْرَأُ مُنَاقِبُكَ نُتَبِّهَ
وَالْغَنِيَّةُ يَا دَلَالِي	الْبَهْجَةُ وَالْأُورَادُ
تَذَكِيرَةٌ لِلْقَارِي	وَالْأَحْزَابُ الْمَذْكُورُ سَرَّهَا عِنْدَ رَجَالِ اللَّهِ
بِمَدِيحِكَ قَلْبِي سَالِي	أَهْ يَا مَمُوءَ الْأَثَمَاءُ

ويغوص بطبجي في أعماق نفس شيخه ويستخرج منها كل جميل وبديع مما تستهيه الأنفس وتحبه، ويستعين بطبجي في وصف حبيبه بجماليات الطبيعة وحللها وألوانها وضوئها وأشكالها، فيقول : (2)

لَأَشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ	أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعَطَاءِ وَالْبُرْهَانِ
بَغَيْرِ جُنْحَةٍ فِي الْأَعْلَى خَالَقِي أَخْفَاهُمْ	أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى طَائِرِينَ عُقْبَانِ
بَأَنْوَارِ أَبْتَهَجُوا سُبْحَانَ مَنْ أَنْشَأَهُمْ	أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى عَمَرُوا الدِّيُونَ
مَا اسْتَنَشَقَ مَسْكَ وَلَا عَذْبَهُ أَهْوَاهُمْ	مَا أَشْفَى سَلَوَى مَنْ لَا خَاطِبُوهُ بِاللِّسَانِ
كَيْفَ يَهْنَى مَنْ لَا لَهُ زَادٌ مَنْ أَدْعَاهُمْ	كَيْفَ يَسْلَى مَنْ لَا شَرِبَهُ كَيْسَانِ
لَأَشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ	أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعَطَاءِ وَالْبُرْهَانِ

إن النور يشع من وجوه الأولياء الطيبة الخيرة ومن أجسامهم النقية الصافية من كل دنس، فالديوان والمجلس يشع بأنوارهم وعمروه بحضورهم وحديثهم الخير الطيب، فالذي لم ير هذا المشهد-حسب الشاعر-فماذا رأى في حياته، فقد فاته الكثير، ولا يرى السلوى إلا في الذين خاطبوه باللسان وتحدثوا إليه وسامروه ونصحوه، لأنهم إذا أحبوا أحدا أتعبوه بحبهم وسقوه من خمرهم وأصبغوا عليه من بركاتهم .

كما يصور بطبجي زهد الأولياء والصالحين، فيقول : (3)

وَدَّهْمُ رَبِّي بِالْبُرْهَانِ وَالْخَصَائِلِ	رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ طُولُ الْغَدُوِّ وَالْأَصَالِي
وَلَا يَشْغَلُهُمْ عَنْ ذِكْرِ الْكَرِيمِ شَاغِلٌ	بِالْأُورَادِ اسْتَغْلَوْا تَرَكُوا الْقَيْلَ وَالْقَالَ
تَابِعِينَ الْحَقَّ وَلَا يَعْرِفُونَ بَاطِلٌ	تَارَكِينَ الْأَمْوَالَ وَلَا يَحْرَصُونَ عَلَى مَالٍ
وَدَّهْمُ وَدَّ عَظِيمَ لِحْضَرَّتِهِ أَصْطَفَاهُمْ	حَبَّهْمُ مُوَلَانَا نَعَمَ الْغَنِيِّ الدِّيَانِ
حُبُّهُمْ وَحُبُّهُ بِخَمْرَةِ أَسْقَاهُمْ	فِي الْكِتَابِ أَمَدَحُهُمْ جَلَّ الْغَنِيِّ الرَّحْمَنِ

فمن أخلاقهم وخصالهم الكريمة ترك الأموال والزهد فيها وعدم الحرص على جمعها، فهي في نظرهم وسيلة لفعل الخير ومساعدة الفقراء وفتح أبواب الرحمة، وليست غاية في

1- نفسه، ص 166 .

2- نفسه، ص 168 .

3- المصدر السابق، 169 .

حد ذاتها، لهذه الخصال أحبهم الله تعالى وجعلهم الغالبون وأعطاهم من وده العظيم واصطفاهم دون الناس بهذا الخير الفاضل .

ويواصل الشاعر تعداد صفات الأولياء الخلقية والأخلاقية إعجابا وافتخارا، حيث يقول: (1)

تَابِعِينَ الْقَوْلَ بِفَعْلُهُ حُضُورَ وَثَبَاتٍ	ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ لِمَنْ شَاءَ يُؤْتِي
فِي وَصْفِهِمْ نَزَلَ رَبُّ الْعِبَادِ آيَاتٍ	سُبْحَانَ اللَّهِ مُؤَلَّناً عَادَمَ النُّعُوتِي
وُدُّهُمْ وَارْفَعَهُمْ بَيْنَ الْأَنَامِ دَرَجَاتٍ	يَذْكُرُوهُ وَيَذْكُرُهُمْ سَارَ الْوَقَاتِي
شَهِدُوا مِنَ الْعَرْشِ عَلَى الْفَرْشِ أَنْسَ وَ الْجَانِ	فَارَ مِنْ خَالِطُهُمْ وَ ارْتَاخَ فِي أَرْضَاهُمْ

وعلى النقيض يهاجم الشاعر أشباه الأولياء الذين يدعون الولاية والتقرب من الله،

وهم في حقيقة أمرهم من الدجالين : (2)

دَعَى عَنِّي أَقْوَالَ ذَا الْقَوْمِ التَّخْرِيفِ	مَا فِيهِمْ مَنْ يَكُونُ بُرْهَانَهُ وَافِي
اللِّسَانُ يَذْكُرُ الْقَلْبَ بَيْنَ الْأَجْرَافِ	مَا عَرَفَ أَصْلُهُ مَنْ فَرَعُهُ مَنِينٌ يَكْفِي
يَعْتَبُوا فِي الصَّلَاحِ الْفَائِزِينَ الْأَشْرَافِ	لُسُونُهُمْ يَهَاكُوا كُنَيْتَهَا سِيُوفُهُ
أَبْغَضُوا خَالِقَهُمْ وَ يَتَّبِعُوا الشَّيْطَانَ	اللِّسَانُ يَلْحَلُجُ وَالْقَلْبُ نَارٌ تَذْرَمُ
بُطُونُهُمْ خَاوِيَةٌ وَ يَشْبَحُوا الْأَبْدَانَ	مَنْ تَسَامِيَهُ يَقُولُ أَنَا الْغُوثُ الْأَعْظَمُ

فالشاعر يحذر الناس من الاغترار بهؤلاء الدجالين المستهينين ن بأولياء الله تعالى،

ويدعوهم إلى إتباع الأولياء الصالحين، أصحاب البرهان والكرامة والأخلاق الكريمة : (3)

أَسْتَقِظُ يَا فَطِينُ كَأَن بَغَيْتَ أَتَزُورُ	زُورَ النَّيَامِ أَهْلَ الطَّرِيقِ الْمَشْهُورَةِ (4)
مَنْ مَاتُوا ذَا الزَّمَانِ وَ خَبَرَهُمْ مَذْكُورُ	لَلْأَن بَاقِيَةَ أَرْوَاهُمْ مَنْصُورَةِ
يَحْضُرُوا لِلْهَيْفِ فِي الشَّدَةِ وَالزُّورِ	عَلَى رُؤُوسِ الْأَشْهَادِ خَصْلَةَ مَحْيُورَةِ

كما يمدح بطبجي الولي الصالح أحمد بن تكوك (5)، ويشيد بأخلاقه وحسنه فهو كالبدر

كالبدر المضئ فسرّه ظهر وسطع، وتميز عن الناس بالعلم والورع والخوف من الله

تعالى، كما فاز بحبهم وبادلوه الاحترام والتقدير : (6)

أَطْلَعَ بَذْرُهُ وَ أَضْوَى	وَزَمَ رَعَايَتُهُ آدَوَى
أَظْهَرَ سُورُهُ وَ أَقْوَى	وَبَانَ بَغَيْرِ خَفْوَى

1- نفسه، ص 170-171 .

2- نفسه، ص 171 .

3- المصدر السابق، ص 172 .

4- فطين: فطن، بغيت : أردت، زور النيام: الأضرحة وقبور، أهل الطريقة المشهور: أولياء ومتصوفة الطريقة القادرية.

5- ينظر : التعريف بابن تكوك في هذا البحث، ص 42 .

6- الديوان، ص 197 .

مَنْ بَخُرَ السَّرَّ أَرَوَى عَلَى الْعُلُومِ آخَتَوَى
بِالْعِلْمِ مَعَ التَّقْوَى أَزْدَادُ رَفْعَةٍ وَ عُلُوْ

كما يذكر صفاته الخلقية وجماله ورائحته الزكية الطيبة، ذات المسك والطيب، ويرجع بطبجي جمال الجسد والوجه من حسن العمل، فيقول : (1)

سَيِّدُ أَحْمَدَ نُورُ الْأَمَاحِ بَيْنَ جَمِيعِ الْأَشْبَاحِ
أَطْلَعَ بَدْرَهُ وَضَّاحِ نَارُ جَمِيعِ الْبَطَاحِ
أَعْبَقَ مُسْكُهُ فَحَفَاحِ ذَهَبَ وَرْنُهُ رَجِيحِ
أَزْهَرَ غَرْسُهُ بِاللَّقَاحِ مَنْ يُزَوِّرُهُ أَرْتَاحِ
يَعْنُمُ كَنْزُ الْأَرِيَّاحِ عُمْرُهُ مَا يَجِيحِ

ويصفه بالسخاء والجود والشجاعة ونصرة المظلوم والانتصار له، ومساعدة الفقير والمحتاج وغوث المستغيث، ومجير الهارب الخائف، فيقول : (2)

يَا طُودَ التَّصَوِّفِ وَالصَّفَا وَالرُّوْفِ
وَالسَّخَاءِ وَالْمَعْرُوفِ وَشَجَاعَةٍ وَنَيْفِ
سُرْكُ ظَاهِرُ مَعْرُوفِ شَرَقُ وَقَبْلَةَ وَجُوفِ

إن التقديس والحب للأولياء الصالحين قد وهب لنا شاعرا صادقا في نقل معاناته، بارعا في رصد صورته، حيث أبدع حقا في إيصال صورة الشيخ ورسم معظم كراماته وقصص إغاثته للناس، وصور مكانته الرفيعة عندهم، فاستحق الشاعر بذلك أن يسمى مداح الشيخ عبد القادر الجيلاني بلا منازع .

ثانيا : الشعر الذاتي :

سنحاول في هذا المبحث دراسة الشعر الذاتي لطبجي، وتسلط أضواء البحث والتحليل على الشعر المرتبط بالذاتية، لكننا لم نجد للشاعر قصائد رثائية أو غزلية بالمرأة الحبيبة أو الزوجة، أو وصفا للطبيعة، أو فخرا ذاتيا، أو غيرها من الأغراض الذاتية، لذلك حاولنا جاهدين كشف الموضوعات المتعلقة بذات الشاعر، اللصيقة بتصوره وحسه، حيث لمسنا فيها ذاتية مفرطة ونفسية صارخة، وتعبيرا عن مشاعر داخلية دفينة لم يكشف عنها صراحة، وإنما غلب عليها التلميح، وقد تلمسنا بعض الموضوعات الذاتية في الديوان، وارتأينا دراستها وهي :

المبحث الأول : الاغتراب الروحي :

عبر بطبجي في كثير من قصائده عن نفسه المغتربة، وحاول بشتى الطرق أن يشركنا في هذا الإحساس حتى نعيش حالته النفسية المتأزمة في كثير من خطاباته التي تواجهنا في

1- نفسه، ص 198 .

2- نفسه، ص 198 .

ديوانه، حيث جسد اغترابه في حديثه عن الأولياء، وما عاناه من فراغ روحي من جراء فراقهم وإهمالهم له، واتهام الناس له بكثير من الشبهات، وأمام هذه المسائل عانى الشاعر اغترابا حارقا مؤلما يود أن يشعرنا به، من خلال التعبير عن الألم والضيق والضعف والمرض الذي تكابده نفسه من حين لآخر، فهو في بحث دائم عن دواء يشفيها وترياق لسمومها، فلم يجد إلا صحبة الأولياء والتغني بكراماتهم، فغيابهم عنه أدخله في اغتراب حقيقي داخلي نلمسه من خلال ألفاظه وتعابيره وصوره الشعرية، إذ يقول : (1)

وَالْقَلْبُ أَقْوَاوَا أَكْـدَارُهُ	وَعُضَايَا بِالضُّرِّ خَاسَرُهُ
أَنْبَاتُ أَنْرَاقِبِ الْكَوَاكِبِ طُولُ الزُّخَارِي	بِالْذُمُوعِ مِنَ الْعُيُونِ تَحْكِيهِمْ صَبُّ الْأَمْطَارِ (2)
مَثَلُ الْغُرَيْبِ مَنْ أَوْكَارُهُ	بِالْفَرْقَةِ دَائُهُ مَيْسَرُهُ
مَا يَخْفَى عَنْ فَطِينِ حَالِي هَذَا شَيْءٌ وَارِي	لَوْني إِذَا اتَّجَوَزَنِي عَيْبٌ عَلَيْكَ وَعَارُ
الْجَسَدِ أَقْوَاوَا أَضْرَارُهُ	مَا صَعَبَ الْمَحْنَةُ مَقْهَرُهُ

يصور لنا بطبجي حالة نفسه التعب القلقة، وما أصاب الجسد من مرض ووهن من جراء التفكير، فالشاعر مصاب بضيق نفسي مؤلم، فلم يجد مهربا ولا متنفسا إلا التوجه لله تعالى، فبييت ليله ساهرا مفكرا في أحبائه، ويرسم لنا الشاعر صورة عن نفسه ومدى حزنها واغترابها الروحي بتشبيهها بالغريب الذي فارق أهله وغادر دياره، فأضحى وحيدا حيران، لا أنيس يخفف أحزانه .

ومن خلال النص السابق تظهر الحالة المأساوية للشاعر، وكل من يراه يكشف تغير لونه وشحوب وجهه من جراء الحالة النفسية، حيث قهرته الأمراض وزادت من شدتها غربته الروحية الداخلية " ما صعب المحنة مقهرة" .

و يوضح المعاناة النفسية التي تصاحبها معاناة جسدية في قوله : (3)

تَارَةً نَجَبَرُ عَقْلِي نَكُونُ صَاحِي نَتَرَنَمُ فِي النُّظَامِ نَنْشُدُ غَوَانِي	فِي سَوَائِعِ الصَّحُوفِ كُلِّ سَاعَةٍ نَعْمَلُ مِيعَادُ
تَارَةً مَثَلُ الْمَجْنُونِ نَنْسَكُنْ نَتَخَبَّلُ لَوْني يَعُودُ مَثَلُ الْبِرْقَانِي	هَذَا حَالِي يَا عَاشِقَيْنِ بَحْرِي مَا لَهُ تَحَدَّادُ
أَنَا مُرِيدُكَ يَا عَانِيَتِي يَا مِيرَ الصَّلَاحِ يَا الْقُطْبُ الرِّبَانِي	أَنْعَرْنِي يَا كَامِلَ الْخَصَائِلِ مُؤَلَّى بَغْدَادُ

في سياق حديثه عن حب الأولياء، يظهر بطبجي باحثا على الاستقرار والطمأنينة، التي حالت بين طموحه إلى الارتقاء أكثر والتطلع لما فوق قدرات نفسه، فنجدته يعبر عن هذه الحالة ويشكلها في خطاب اغترابي مملوء بالحزن والكآبة، لذا يشخص نفسه غائبة دوما عن الوعي ومجريات الحياة لا تساير مباهجها، يعيش في عالم آخر يغلب عليه الشرود الذهني وإطالة النظر في مسائل تفوق إدراكه وتعلو عن ذهنه، فيشبه نفسه بالمجنون الذي يتغير لونه

1-المصدر السابق، ص 71 .

2-الزخاري: الليالي ، صب : منهمة .

3-الديوان، ص 83 .

و يذبل نوره، وطول تفكيره وشروده بالبحر الذي لا حدود له، فالشاعر بفضل حكمته وحنكته استطاع أن يفتك من اللغة الملحونة الكثير من التعابير المشخصة لحالته المغتربة . والملاحظ من خلال ما تقدم أن الشاعر يعاني آلاما جمة بسبب العشق المفرط، والصبابة العميقة للأولياء وخاصة لشيخه الجيلاني، مما سبب له حزنا عميقا، فجعله يتمنى زيارته له في منامه ويقظته، ويرسم عوالم في خياله لهذه اللقاءات، ولا يقتصر ذلك في الدنيا إنما يتعداه للآخرة، حيث يقول : (1)

بَحْرُهُ شَهِيرٌ مَالُهُ سَاحِلٌ لَأَحَدٍ وَيَنْ
يُرْوِي مِنَ الْخَمْرِ الصَّافِي طَيْبُ آبَنِينَ
مَنْ الْخَمْرِ الصَّافِي الْأَعْدَبُ
وَيَهَيِّبُ لِي بَجُودَةٍ نَشْرَبُ
وَنَعُوذُ فِي حِمَاهُ أَمْشَبَبُ
يَا مَنْ ذَرَى اللَّهُ يَسْتَأْجِبُ
يَا سَعْدَ مَنْ خَدُمُهُ بِالْنَيْلِ
خَمْرُهُ صَافِيَةٌ بَاهِيَةٌ
يَا مَنْ ذَرَى يُكُونُ نَصِيْبِي
يَبْرَأُ مِنَ الْمَحَايِنِ قَلْبِي
فِي كَوْنٍ وَ أَنْدَرَقَ عَيْنِي
لِيَا وَ نَجْمَعُ بِحَيِّبِي

ويعبر الشاعر عن تعبهِ ومعاناتهِ وغربته النفسية، فيقول: (2)

رَأَيْتُ يَا بِمُوسَى مَجْرُوحٌ بِلَا أَمْسٍ
جُرْحُ الْمَحَنَةِ مَغْرُوسٌ فِي غُمُوقِ الطَّمَسِ
جُرْحُ الْمَحَنَةِ مَطْمُوسٌ
قَاهِرٌ نَبْلُهُ مَعْكُوسٌ
بَيْنَ الدُّوَاخِرِ مَدْسُوسٌ
لَأَنَّ سَيِّرَنِي مَمْرُوسٌ
عُدْتُ مُرُوحُنْ مَلْبُوسٌ
مَثَلُ الْمُرُو الْمَرِصُوصِ
بُهُؤَاكَ أَكْثَرُ تَهْوَاسِي
حُبُّكَ حَرَمٌ أَنْعَاسِي (3)
يَنْقَضُ بَغَيْرِ مُوسٍ
رَمَزْ شَكْلُهُ نَحِيسُ
فِي حَشَايَا إِيغُوسٍ
عُدْتُ فَأَنْفِي كَبِيسُ
غَايِبٌ عَلَى الْحُوسِ (4)
عَنْ وَجُودِي أَنْغَيْسُ

يشخص بطبجي في هذه الأبيات حالته المتألّمة، وجراحه العميقة بواسطة تشبيهات مأخوذة من واقعه، حيث شبه معاناته بالسكين الحاد القاطع لجسده، والذي يخلف وراءه الآلام والجراح العميقة .

ويستمر بطبجي في تصوير اغترابه النفسي من خلال وصف وطأة الحب عليه، فيشخصه كالجيش الذي له عساكر ولا يقهر أبدا، فله سطوة وقوة على النفوس، فيقول: (1)

1- نفسه، ص 124 .

2- المصدر السابق، ص 134 .

3- المحنة : المصيبة و يقصد الغرام، غموق الطموس : في داخل الحشايا و الجسد .

4- مروحن ملبوس : تسكنني الأرواح و بي مس ، أنغيس : أتيه و يشرّد ذهني عن الحاضرين .

مَآئِي طَائِقُ الْفَتَانِ
بَارَزِينَ فِي الْمَيْدَانِ
بَاقِي عَقْلِي هَيْمَانِ
كَذَلِكَ الدَّاجِ سَهْرَانِ
وَالْدُمُوعُ مِنَ الْأَعْيَانِ
تَحْكِي نُو الطُّوْقَانِ
لَوْنِي مِثْلُ الْبِرْقَانِ

عَسَاكَرُ الْحُبِّ مِنْ كُلِّ نَاحِيَةٍ أَظْهَرَ
زَادَ يَظْهَرُ تَرْتِيْبُهُ
غَايِسٌ مَا نَحْصِي الْقَلِيلَ مِنَ الْكَثَرِ
حَتَّى يَرْفَعَ اللَّيْلُ حَجَابَهُ
فَوْقَ الْخُدُودِ تَمَثُّلٌ لِلْمَطَرِ
خُدُودِي مِنَ الْحَرِّ أَيُّطِيْبُوا
نُوبَةٌ يَخْضَارُ نُوبَةٌ يَرْجَعُ أَصْفَرُ

ولا يتوانى بطبجي في كثير من قصائده من توظيف الصور المأخوذة من الواقع،
ليشخص همومه وحيرته ويظهر غربته النفسية، فخبره شاع بين الناس، لكنه راض بقدر
وحكم الله تعالى، فيقول : (2)

مَا يَنْفَعُ كُثْمَانُ
بَاحُ السِّرِّ وَبَانُ
رَأَيْتُ فَوْقَ النَّيِّرَانِ
كَيْ جَيْرُ الْفُرَانِ
كَمَا أَرَادَ الرَّحْمَنُ
وَبِاللهِ نَسْتَعَانُ
قَادِرُ خَالِقِ الْأَكْمَوَانِ

عَبَيْتُ كَمِيَّةً يَا لِيْعَتِي أَظْهَرَ⁽³⁾
مَا أَتَسَهَّلَ تَمَ اصْعَيْبُهُ
نَنْشَوِي فَوْقَ مَحَاوِرِ الْجَمْرِ
هَذَا مَقْدُورُ أَكْتُيْبُهُ⁽⁴⁾
مَا يَنْفَعُ فِي الْمَحَنَةِ إِلَّا الصَّبْرُ
كَيْ ظَنَيْتُ فِيهِ أَنْصَيْبُهُ
يَرْفَعُ جَمِيعَ الْغُلِّ مِنَ الصَّدْرِ

ويتوسم بطبجي من حبيبته أن يمنحه اللقاء، ويذيقه حلاوة الوصال ويعزه في الدنيا،
وإن لم يتحقق له ذلك، كما يدعو الله أن يلاقيه به في الجنة إن لم يتحقق الوصال في
الدنيا، فالشاعر يخاف أن تستمر غربته ويدوم ألمها، حيث يقول : (5)

نَتَرَجَّى فَيْكُ يَا وَنَيْسَ الْخَاطِرُ ضَيِّ الْهَلَالِ
فِي الدُّنْيَا عَزَّ شَاعِرُكَ مِنْكَ يَا لَعْرَجُ يَنَالِ
وَفِي الْآخِرَةِ إِذَا تَنَجَّيْنَا مِنْ جَمِيعِ الْأَهْوَالِ

نَنْظُرُ فِي أَمْحَاسُنُكَ الرُّفِيعَةِ نَغْنَمَ كَنْزِ النَّجَاحِ
وَأَشْهَرُ عَلَى طَائِعِكَ بَيْرًا حَالِي يَنْشُرَاحِ
دَارُ الْفَرْدُوسِ دَيْرُ مَنْزِلِنَا يَا سَيِّدَ الْمَلاَحِ

ويرسم بطبجي مشهداً خيالياً جميلاً، بواسطة التمني حيث يصور فيه لحظة اللقاء مع
وليه، فيتمتع بحلاوة اللقاء وطيب الوصال، وتزول علله وأسقامه الدنيوية وغربته
الروحية، فيقول : (6)

وَلَوْ فِي النَّوْمِ يَا الْعَالِي
يَا رَبَّ الْكَائِنَاتِ الْأَعْلَى

1-الديوان، ص 137 .

2-نفسه، ص 137 .

3- كثمان :كتمان ، كمية : جزء منه، ليعتي : لوعتي .

4-كي: مثل، جبر: حبس، الفران: الفرن، مقدور: مقدر من الله تعالى، أكتيبه: مكتوب من عند المولى تعالى .

5-الديوان، ص 153 .

6- نفسه، ص 188 .

بَبُوعَسْرِيَا أَجْمَعَ شَمْلِي لَقَيْنِي بِهِ يَا الْمُؤَلَّى⁽¹⁾
وَنَشَاهَدَا الْقَحْلَ بَنَجْلِي نَبْرًا وَتُزُولُ كُلُّ عَالَةٍ
يَطْفَى مَشْعَالُ الْمُحَبَّةِ بَرْكَانِي مَا هَائِمٌ يَعْطَفُ لِي زَهْوُ خَاطِرِي سُلْطَانُ احْمِيَانِ

ويعرض بطبجي لفكرة الفناء والإحياء والخلود، وينسبها لشيوخه، فتعاطيها بينهم وبين مريدهم يحقق لهم المحبة والارتقاء ويخلق لهم عالما خاصا يسوده السلام والأمان يتمنى العيش فيه وينهي غربته التي طالَتْ به، وفي ذلك يقول : ⁽²⁾

شَرَبُوا كَاسَ الْوَصَالِ خَمْرُهُمْ وَأَفْنَأُوا وَبَقَاهُمْ بَعْدَ مَا أَنْتَقَلُوا يَا رَأَوِي
وَأَحْيَاوَا النَّفْسَ بَعْدَ قَتْلُوهَا وَآخِيَاوَا لُبْسُ مِنْ كُلِّ صُنْفٍ مِنَ السُّرَاكْسَاوِي
مَا وَقَفُوا فِي الْعَزِّ مَا بَاغُوا وَأَشْرَأُوا حَجَزُوا بَيْنَ الْبُحُورِ حَسَّ وَمَعْنَاوِي
دُوَّ عَبِيدَ الْهَمَّةِ فِي طَاعَتِهِ أَتَهَنَّنَاوَا لَيْسَ يَنْقَطِعُوا مَا بَيْنَ الْمُدُونِ الْبَدَوِ
يَخْتَرِقُوا عِدَاتِ إِلَّا فِي الْعُقُولِ يَحْصَاوَا يَعْرِقُوا مَا فِي الْمُلْكِ وَلَيْسَ عِنْدَهُمْ خُفُو

غير أن بطبجي لم يفصل ويسهب في حديثه عن فكرة الفناء والخلود كما عرف عند شعراء الصوفية في الفصحى، بل اكتفى بالإشارة فقط، وهذا على العموم عند كل شعراء الملحون، كما يقول الركيبي : «إن شعراء الملحون في القصائد التي تتصل بالفناء أو بوحدة الوجود أو (وحدة الشهود) لا يفصلون بين ما هو سائغ مقبول في التصوف، وبين ما يدخل في الشعر تعبيرا عن عاطفة دينية روحية، وبين ما يدخل فيما وراء الطبيعة من أمور غيبية من الصعب إدراك كنيثها أو الوصول فيها إلى رأي جازم، ومع هذا فإننا نجد بعض المقطوعات أو القصائد تعتني بفكرة الفناء والاندماج والوجد الصوفي بصورة أكثر تميزا من القصائد السابقة» ⁽³⁾.

نخلص مما تقدم أن الشاعر يحمل في نفسه ألما عظيما أحرق دواخلها، من جراء ما يكتمه من حب وأمل ورجاء، فالحب لوليه الصالح وشيخ طريقته الذي يكن له الولاء، ويأمل في الخروج من حالته المرضية، راجيا من المولى تعالى أن يحقق أمانيه .

المبحث الثاني : الغزل الصوفي :

عرف الغزل بأنواعه ومقاصده في القصيدة العربية الغنائية، حيث قسم إلى تيارين أساسيين في الشعر العربي؛ تيار الغزل الفاحش الذي أقام أركانه الشاعر عمر بن أبي

1-ببوعسريا: أحد أسماء الولي الصالح عبد القادر الجيلاني .

2-الديوان ، ص 169 .

3- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث ، ص 472 .

ربيعة⁽¹⁾ في الحجاز، وتيار الغزل العذري العفيف الذي عكس وأظهر ما كان في التيار الأول من مادية حسية مفرطة .

عندما نبحث في مصنفات الأدب والتاريخ نجد أن «الغزليين من الزهاد الأتقياء كانوا أسبق تاريخيا من الشعراء العذريين»⁽²⁾، لذلك ظهر الغزل الزهدي المتميز بالعفة «وغلبة الروح الدينية عند الزهاد والأتقياء في القرون الهجرية الأولى ... إرھاصا بهذا التوفيق الذي تم في الشعر الصوفي بين الحب الإنساني والحب الإلهي، أو التعبير بلغة العواطف الإنسانية، كما يتيح ظهورهم مجالا لمقارنة سلك العذريين بسلك الزهاد الأتقياء»⁽³⁾ .

رغم أن كل من فريق الزهاد وفريق العذريين، تجمعهما صفات مشتركة، تتمثل في العفة والطهر والنقاء، وعدم اقتراف الذنوب، والتعالي عن المحرمات، والتوفيق بين الرغبة والرغبة، وغيرها من المسائل التي حاولوا من خلالها كبح النفس وجعلها في الإطار الموضوعي، والتوفيق بين الجانب الديني والروحي .

وتجمع بين الغزل العذري والحب الصوفي رابطة قوية وقديمة، لتقاسمها الوسيلة والغاية « و لما بين العفة في الحب، و بين الزهد من سمات مشتركة، وملامح متشابهة، ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء والتسامي وشعور حاد بالتحريم الجنسي، ورغبة في تحقيق ضرب من الانسجام والتوافق بين ما يرغب فيه وما يخشى منه من خلال شعور أخلاقي ينظمه الأنا الأعلى »⁽⁴⁾ .

وقد خاض بطبجي تجربة الغزل العذري والحب الصوفي، وحاول التعبير عن رموزه الصوفية كأحوال «الوجد والغناء والذهول والاستغراق والجنون»⁽⁵⁾، لأن الشعر الصوفي الشعبي تعرض لنفس الظروف والعوامل التي أثرت وساهمت في تكوين الشعر الصوفي الفصيح، «لأن ما تعرض له التصوف من أصحاب الفكرة الإصلاحية دفع بهؤلاء الشعراء إلى أن ينتشبتوا به، وهم في ذلك يدافعون عن أنفسهم باعتبارهم متصوفة، بحيث يكون الموقف هنا موقف الدفاع عن النفس وعن المعتقد، ومن ثم نلاحظ اللهجة الساخطة حيناً والهادية حيناً آخر»⁽⁶⁾ .

إن الشاعر الشعبي ينظم في موضوع التصوف انطلاقاً من واقعه، وما شهده في حلقات الذكر في الزوايا ومختلف التجمعات والجلسات الصوفية، مستفيداً من بعض المصطلحات التي يوظفها في شعره، ومحاولاً التعمق فيها، وتبيين فكره وتوجهه، وهذا ما

-
- 1- هو عمر بن أبي ربيعة وكنيته أبو الخطاب. ولد عام 23هـ/ 644 م، في أسرة قریشية جمعت إلى مجدها العريق ومكانة في المجتمع كريمة. لهُ مع اللاهين وعرفته مجالس الطرب والغناء قيل أنه أصيب بالمalaria في آخر حياته فمات عند أخواله باليمن سنة 93 هـ . (ينظر : عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج 1، ص 430) .
 - 2- عاطف جودت نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983، ص 131 .
 - 3- المرجع السابق، ص 33 .
 - 4- عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 131 .
 - 5- نفسه، ص 132 .
 - 6- عبد الله الركبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 464 .

لمسناه عند الشاعر المنداسي وابن مسايب وغيرهم من شعراء الملحون، غير أن الركيبي يرى أنهم «لم ينتفعوا به ولم يبلغوا فيه أي نوع من الجودة أو التصوير للعاطفة الدينية السامية، وإنما كانت قصائدهم ومنظوماتهم في معظمها إشادة بالتصوف، وعنايتهم تنصب على المتصوفة ورجال الطرق، وعلى طرقهم ومشاربهم»⁽¹⁾.

ولقد حاول بطبجي التطرق لبعض المصطلحات الصوفية معتمداً على ثقافته البسيطة، ومن خلال التركيز على الطرقية، والإشادة بالأولياء الصالحين، والاحتفاء بأسمائهم، وقد تجلت لنا هذه الظاهرة في مبحث مدح الأولياء، ويظهر غزله الصوفي بوليه الجيلاني واضحاً من خلال حديثه عن الخمر "المدام" الصوفية وما تفعله في المحبين، وما ترسمه من صور العشق والغرام الأبدي الصافي، وجلسات الشرب والمنادمة، حيث يقول: ⁽²⁾

يَا إِمَامَ أَهْلِ الْخَطَرَةِ	يَا مَرَاةَ كُلِّ غَرِيبٍ
الْهَوَىٰ وَ الشَّوْقَ أَقْوَىٰ	يُشَاعِرُكَ يَا عُرْفَ الطَّيِّبِ
عُدْتُ رَأْيِي نُسْكَوَىٰ	وَلَا أَنْفَعَنِي قَطُّ طَبِيبٌ
طَالِبُ الْقَاكِ فِي سَلْوَىٰ	وَلَا يَكُونُ أَجْلِسُ الرَّقِيبِ
مَنْ مَدَامُكَ نَمْلًا كَيْسَانُ يَا السُّلْطَانَ	يَتَحَيَّأُوا أَغْصَانِي تَمَّا تَقَرَّ عَيْنِي

إن بطبجي ينجي حبيبه في خلواته، ويترقب زيارته، فالشوق قد استبد بنفسه، ولم يجد له دواء إلا اللقاء والأنس والشرب من مدامه، فيملاً الكؤوس ويرتوي منها، وتسري في جسده فتحبيه، وتنقله إلى عالم الجمال والأمان والحب الذي يناشده، وهي علامة القبول والرضى، ويشير الشاعر إلى حالة السكر ومداعبة الجمال لسر المحبوب في حضرة مشاهدته، وعندئذ تدهش الذات، وتهيم بسكر نور العقول المميز بين الأشياء، محسوسها ومعقولها، وهذه الحال تسمى سكرًا، ويجمع أغلب الدارسين أن الصوفية يذكرون الخمرة بأوصافها، ويريدون بها ما أدار الله على البابهم من المعرفة «والمحبة والحبيب في عبارة ابن الفارض هي حضرة الرسول p، أو ذات الخالق...»⁽³⁾.

وشاعرنا يتغزل بحبيبه بواسطة ذكر الخمر وصفاتها وألوانها ومذاقها وما تفعله في الصوفي، ويتمنى أن يذوقها لينعم بها، فيقول: ⁽⁴⁾

سَيِّدِي شَهِيرٌ سُلْطَانٌ	فِي كُلِّ بَرٍّ مَشْهُورٌ
بَحْرُهُ لِكُلِّ عَطْشَانٍ	بَيْنَ الْأَسْيَادِ مَذْكُورٌ
بَحْرُهُ شَهِيرٌ مَالَهُ سَاحِلٌ لَأَحَدٍ وَيِّنٌ	يَأْسَعِدُ مَنْ خَدَمَهُ بِالنِّيَّةِ
يَرَوِي مِنَ الْخَمْرِ الصَّافِي طَيِّبُ آبْنِينٍ	خَمْرُهُ صَافِيَةٌ بِأَهْيَةِ

1- نفسه، ص 465 .

2- الديوان، ص 57 .

3- عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 36- 37 .

4- الديوان، ص 124 .

بَحْرُهُ الصَّافِي الْأَعْدَبُ يَا مَنْ دَرَى يُكُونُ نَصَائِي
وَيَهَيَّبُ لِي بِجُودَةٍ نَشْرَبُ يَبْرَأُ مِنَ الْمَحَايِنِ قَلْبِي

يشيد بطبجي في هذه الأبيات بقوة وشهرة شيخه، فالناس تحبه وتعشق نور جماله، فبحره سقى كل عطشان من المحبين المقربين المريرين لطريقته خمرا، تتميز بالصفاء والنقاء والعذوبة، فتغري بمنظرها الشاربين، كما تتصف باللذة والمذاق الأبدي، ونجد شاعرنا كني عن الخمرة بالبحر فيصفه بالصفات نفسها، ويتمنى كمريد أن يشرب منه، ويرجو من حبيبه أن يسقيه بیده الطاهرة، ويكون اللقاء الذي طالما انتظره وتغنى به .
وسمة قصائد بطبجي هي المزج بين الدعوة إلى التصوف، وبين وصف الخمرة الإلهية، وبين وصف جمال شيخه، والتغني بشمائله، والإفصاح عن المعاناة من حبه وعشقه، وهذا ما جعلنا لا نعثر على قصائد منفردة في الخمر وأوصافها وعملها في المريد .

ويستمر شاعرنا في التغزل بجماله حبيباً بواسطة جلسات الشرب، وإحياء ليالي اللقاء والأنس، فيقول : (1)

يَمْلَأُنِي مِنْ بَحْرِهِ إِمَامُ الْأَقْطَابِ كَأْسُ	يَنْفِي عَنِّي الْوَسْوَاسِي
وَيَسْبُبُ دِينَارُ الثُّقَاتِ بَعْدَ النَّحَاسِ	حُبُّكَ حَرَمَ أَنْعَاسِي
يُرْوِينِي مِنْ كَأْسِهِ	طَيْبٌ مِنْ جَالِسِيهِ
نَقْتَبَسُ مِنْ شَمْسِهِ	هَمَامٌ جُمِعَ الشُّمُوسُ
مَا نَقَطَ عَشِيَّ الْيَاسَةِ	جُورَارْحِي سُوُسُوا
دَائِمٌ غَيْرُ أَيَّهِسُوا	عَلَيَا لَيْثُ الْعُبُوسِ
لَعَرَجَ رَبِّي خَصُّهُ	عَلَى الْمَلَةِ رِيَّسُهُ
فَيْضٌ وَآمِلٌ كَأْسُهُ	أَسْقَى جُمَيْعَ الْجُلُوسِ

لا تفارق صورة ملاء الكؤوس قصائد بطبجي وأبياته الغزلية فهي صورة متكررة، وكأنه تأكيد لرمز صوفي وهو التغني بطقوس جلسة شرب الخمر، فيتطلب منه أن يملأها ويفيضاها لري الشاربين والعطشى من المريرين والمحبين للشيخ، ويظهر في قوله: (2)

شَرِبْنِي كَأْسٌ مِنَ الرُّفَيْعِ امْدَامُكَ صَافِي زُلَالُ	يَبْرَدُ غَلِيلُ خَاطِرِي بَعْدَ اسْقَامُهُ يَنْشُرَاحُ(3)
دَاوِينِي يَا مَرَّاحَ بَصْرِي نَبْرًا مِنْ ذَا الْعَلَالِ	يَا لَعَرَجَ لَيْكَ طَارَ عَقْلِي رَفَرَفَ بَلَا جَنَاحُ(4)
عِنْدَكَ تَحْقِيقُ طَبِّ دَابَّةِ آهٍ يَا سَيِّدَ الْأَبْطَالِ	وَ أَنْجَلْتَ عَلَى الْوُصَيْفِ ظَنِّي كَفْكَ فَيَا شَحَاحُ

1- نفسه، ص 135 .

2- المصدر السابق، ص 136 .

3- أسقامه: المرض، ينشراح : يشفى .

4- مراح بصري : يحلو في نظري ويحبه عيناى، نبزا : أشفى، لعرج : أحد أسماء الجيلاني .

ويذهب بطبجي أن السلوان والراحة والأمان مرهون بالشرب من مدام الأولياء، لأنها مباركة، ولا تضاهيها خمرة أخرى في حياتنا الدنيوية، فيقول : (1)

مَا أَشْفَى سُلُوءِي مَنْ لَا خَاطِبُوءَ بِاللِّسَانِ مَا اسْتَشَقَّ مَسْكَ وَ لَا عَذْبُهُ أَهْوَاهُمْ (2)
كَيْفَ يَسْلَى مَنْ لَا شَرْبَةَ كَيْسَانِ كَيْفَ يَهْنَى مَنْ لَا لَهُ زَادٌ مَنْ أَدْعَاهُمْ

ويرى شاعرنا أن خمرة حبيبه باستطاعتها إطفاء نيران حبه، فتزول همومه وتتقضي أحزانه، ويستعيد سعادته التي غابت جراء محبته الدائمة، فيقول : (3)

طَالَبَ أَنْشُوفَكَ يَا الْأَمَجْدَ يَا الْفَحْلَ الْأَقْطَابَ الْوَكَدَ
مَنْ مُدَامَكَ بَاغِي نُورُ أَيْزُولُ تَسْهَادُهُ
لَا غَنَى نِيرَانِي تَهْمَدُ مَنْ أَدْعَاكَ بَغَيْتَ أَنْزَوْدُ

لا يخرج بطبجي عن المعاني التي وظفها، والصور التي وضعها في حديثه عن الخمر، معبرا بواسطتها عن محبته الدائمة لمحبيه الجيلاني، في صورة غزلية عفيفة، من خلال الشوق لخمرة التي يرى فيها الترياق للمريدين، حيث يقول : (4)

يَعْطِفُ عَنِّي نَبْرًا مَنْ جَمِيعُ الضَّرَارِ
لَأَنِّي شَارَبَ خَمْرَةَ كَيْوُسُ مَذْخَرَةَ
عَاشِقُ رَاعِي الْحَمْرَةِ سَنِينَ ذَالِي جَهَارُ (5)

إن ديوان بطبجي مشبع بالغزل الصوفي، الذي قصد من ورائه التعني بفضائل وخصال وأخلاق وجمال شيخه عبد القادر الجيلاني، وقد مر بنا الحديث عن هذه الصفات في ثنايا المدح الذي خصصه الشاعر له، حيث شغل حيزا كبيرا من مساحات الديوان، و يظهر ذلك في يقول : (6)

بَرَّمَ يَا كَامِلَ الْخَصَائِلِ بِيَا ذَا الْوَحْشِ طَالَ اللَّهُ عَلَيْكَ يَا قُوَيْدَرَ دَاوِينِي نَسْتُرَاحُ (7)
أَعْدَمَ جَسَدِي هَوَاكَ وَ اسْكَنْ قَلْبِي لَوْنِي دَبَالَ مَنْ كَثْرَةَ مَا جِئْتَنِي نَقْضُوا فِي جَسَدِي أَجْرَاحُ
أَنَا دَائِمٌ أُنْسَالُ وَ أَنْتَ فِي وَعْدِي مَا تَسْأَلُ أَنَا بِاللَّهِ وَ بَيْتُكَ دَاوِينِي يَا نُورَ اللَّمَاحِ
أَنْتَ الزَّادُ وَ نُورَ بَصْرِي وَ أَنْتَ لِلْخَيْرِ فَالُ أَنْتَ زَهْوِي وَ فَخْرُ لُسْنِي يَا قَصَاتِ الرِّبَّاحِ

فالشاعر يتحدث عن غرام من نوع آخر لا يساويه حب بشري، فعشقه صوفي يهدف من ورائه الفوز برضى الله، وبذلك يعبر عن شرعية حب الأولياء، وإحراز الأجر العظيم . و يظهر بطبجي حبه العميق لشيخه، ويشكو أيضا ألم الغرام، فيقول : (1)

1- الديوان ، ص 168 .

2- ما أشفى سلوى: لم يذق طعم السلوى .

3- الديوان، ص 174 .

4- نفسه، ص 198 .

5- راعي الحمرة: القيم على فرسه الحمراء القوية الشديدة، جهار : جهرًا .

6- الديوان، ص 151 .

7- برم : زرني من الزيارة، الخصايل: الخصال الحسنة، الوحش: الشوق،

وَالسَّهْوُ أَفْنَى جَوَارِحِي وَدَلِيلِي مَضَاهُ
صَالٌ غَرَامُكَ وَأَنْزَادُ
وَلَا صُبْتُ طَبِيبٌ يَطْبُ عَلْتِي وَاسْقَامِي
يَا صَرَّخَةً كُلَّ الْبَلَادُ
طَبُّ بُجُودِكَ جَسَدِي مِنَ الضَّنَى فِي
حُبِّكَ فَيَا يَسْرِي
هَيَّجَ رِيحَكَ وَارْبَالِي
بَحْصَاهُ مَا شَفَكَشِي هَجْرِي
جُودٌ عَلِيًّا وَاصْغَالِي
سَبِيلُ اللَّهِ دَاوِينِي مِنْ ضُرِّي

ويطمع بطبجي من وراء الوصال بعث الحياة وازدهار جسده ولونه، فتدفا روحه،

فالشاعر رومانسي إلى أقصى درجة، حيث يقول : (2)

كَأَنَّ اعْطَفَ لِي يَرِيحُ الْخَاطِرُ مِنْ كَيْدِ الْأَلَامِ لَعْرَجُ خَضِرُ الْعَلَامِ يَرْتَاخُ الْقَلْبُ مِنْ هَوَالِهِ ذَالَهُ مُدَّةَ عَطِيبِ
نَدْفًا بِالْوُصَالِ يَحْيَاوُ أَغْصَانِي بَعْدَ الْعَدَامِ لَعْرَجُ خَضِرُ الْعَلَامِ نَسْتَشْقُ رِيحَهُ الْعَطِيرَةَ فَاقَتْ عَنْ كُلِّ طَبِيبِ
نَنْظُرُ مَحْبُوبٍ خَاطِرِي فِيهِ نَحَقُّ بِالْنِيَامِ لَعْرَجُ خَضِرُ الْعَلَامِ مِنْ وَدٍّ وَاحْسَانٍ وَلَدٌ خَيْرُهُ يَسْهَلُ اللَّيِّ صَعِيبِ
يُعْطِينِي عَاهِدَ الْوَفَاءِ وَنَشُوفَ اسْمِي فِي الزَّمَانِ لَعْرَجُ خَضِرُ الْعَلَامِ يَكْتَبْنِي عَبْدٌ مِنْ عَبِيدِهِ مَعْتُوقٌ بَغِيرِ رَيْبِ
وَيُبَشِّرُنِي بِحَاجَتِي بِقَضِيئِهَا رَمْسُ النَّيَامِ لَعْرَجُ خَضِرُ الْعَلَامِ وَجَمِيعُ اللَّيِّ طَلَبَتَهَا عِنْدَهُ نَقْصُودُهَا أَنْجِيبِ
هَذَا ظَنِّي فِي فَارَسِ الْخَصْلَةِ الْغَوْثِ الْهَمَامِ لَعْرَجُ خَضِرُ الْعَلَامِ بِمُوسَى فَارَسِ الْمُشَالِي مَوْلِ الْبَحْرِ الْعَدِيبِ

ويصف في قصيدة أخرى الحب الصوفي، الذي غاص وتوطن وسكن جسده، موظفا

حروفا هامسة تنبئ عن السكون والحزن المطبق على حالته، خاصة دلالة حرف السين

وحرف الحاء، حيث يعبران عن الألم والتوجع : (3)

حُبُّكَ فِي جَسَدِي غَاسٌ
مَرَسَ جَسَدِي تَمْرَاسٌ
مَا لِلْهُوَى تَأْسَاسٌ
مَغْلُوقٌ بِلَا عَسَاسٌ
لَا سِيِّمًا يَا جُلَاسٌ
حَرَّتْ أَرْمَى الْفَاسُ(4)
جَوَارِحِي سَوَّسُوا(5)
سَجَنُ مَالِهِ خُلَاصٌ
وَيَخُ مِنْ يَحْرُسُوا(5)
حُبَّ سَيِّدِ الْأَجْرَاسِ

الملاحظ التكرار على صور بطبجي المعبر بها عن حبه وغزله الصوفي، وهي سمة

غلبت على قصائد شعراء الملحنين الصوفيين، ولعل ذلك يعزى إلى عدم سعى الشعراء إلى

التجديد في القوالب والصور الشعرية، والألفاظ التي يعبرون بها عن نظرتهم وآرائهم

وأفكارهم المختلفة، «وهي ظاهرة تلفت النظر في شعر الملحنين في التصوف، مما يدل على

أن قولهم للشعر كان إظهارا لقدرتهم على نظم الكلام (العامي) الذي شاع في الفترة المشار

1- الديوان، ص 166 .

2- نفسه، ص 147 .

3- نفسه، ص 134 .

4- غاس : غرق وتعمق كثيرا .

5- مرس تمراس : عذب جوارحي، سوسو: تألموا .//5- خلاص: هروب، عساس: حارس، الأجراس: الأولياء

إليها، ونشر لأفكارهم وتأكيد للمعاني الصوفية بعد أن كادت تجرفها الأفكار الجديدة التي نمت في المجتمع لعوامل مختلفة»⁽¹⁾ .

ونخلص من خلال عرضنا للنماذج التي جسدت الغزل الصوفي لبطنجي، أن غزله كان يناشد عالم الوصال وذلك عن طريق جلسات شرب الخمر الصوفية، وتذوق لذتها ووصف جمالها وتأثيرها على المريد، ويسعى للتعبير عن حبه للأولياء وشدة تعلقه بالجيلاني، محاولا إظهار نفسه المحبة العاشقة وروحه الساعية للجمال والأمان والسلام .

ثالثا : الشعر الاجتماعي :

أثرت الظروف القاسية التي مرت بها الجزائر على موضوعات الشعر الشعبي الجزائري، فتلون بألوانها وتقمص أشكالها، فعبّر عن هذه الفترة المشحونة بالأحداث السياسية والتغيرات الاجتماعية، التي أثرت سلبا على سلوكيات المجتمع وحياته كلها « فقد صور الشعر الشعبي تصويرا وافيا الظروف العامة التي فرضت على الشعب الجزائري أنماطا من الحياة، لا عهد له بها وسائر تغييرها وترصد منعرجاتها»⁽²⁾ .

وانسجم الشعر الشعبي مع تلك التغيرات وعبر عنها بمنطق الناقد والمصور، وبنظرة الأصالة محاولا قدر الإمكان التغيير، والعودة لحضارته وقيمه وعاداته وتقاليده التي بدأت في التفسخ والانحلال، بسبب الاستعمار الذي عمل جاهدا على إزالتها ومحوها من حياة كل جزائري وإحلال مكانها الثقافة والعادات والتقاليد الأجنبية .

كما عبر الشاعر الشعبي عن الثورة وتحولاتها مفصحا عن مواقفها ومدافعا عن وجودها وأهدافها، ومبررا أعمالها فلم يعزل نفسه عنها، وقد رآها ثورة عادلة منصفة تعمل على محاربة الاستعمار وتحرير الوطن، وكان ارتباط « الشعر بالقضية الوطنية ارتباطا وثيقا، وكان في هذا المجال مواكبا للأحداث متتبعا لها، ولهذا كان الاتجاه العام للشعر يصور الحياة العامة في عهد الاحتلال الفرنسي تصويرا صادقا وأميناً »⁽³⁾ .

وقد عاش بطنجي في فترة متقدمة من الثورة، وشهد مختلف التطورات والتغيرات الاجتماعية والسياسية التي حدثت للجزائر، فجدد قلمه للتعبير عنها وتوثيقها، ناقدا ومسجلا وناقلا لتلك المظاهر الاجتماعية، ومحاولا تتبعها ودراستها والتفصيل فيها رغم تعقيداته، لكنه حاول أن يكون له فيها رأي كفرد وشاعر جزائري تأثر بما يحيط به في بيئته .

1- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 475 - 476 .

2- التلي بن الشيخ : دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830م - 1945م)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1983، ص 249 .

3- المرجع السابق، ص 250 .

وعند بحثنا في ديوان بطبجي عن الظاهرة الاجتماعية، لم نجد له اهتماما كبيرا بها، ماعدا بعض القصائد التي لا تتعدى عدد أصابع اليد الواحدة، ولا نعلم الأسباب التي دفعته عن العزوف عن الخوض فيها، والسبب الغالب هو اهتمامه بالشعر الديني، وذلك بمناجاة الله تعالى، وبمدح النبي p، والأولياء فقط، وتخصصه في هذا الغرض، أو لأنه صوفي لم يعتن بالموضوعات الاجتماعية لبعدها عنه، وعدم انشغاله بالتفكير فيها إلا التي مسته مباشرة، أو أنه أبدع قصائد أخرى لكنها لم تصل أيدينا، وعلى العموم فإن القصائد التي توفرت في الديوان تمحورت حول موضوعين هامين هما : النقد الإصلاح، ووصايا إصلاحية توجيهية للمجتمع، وسنحاول التطرق للموضوعين بالتفصيل :

المبحث الأول : النقد الإصلاح :

توجه بطبجي للمجتمع بالنقد الذي غرضه الإصلاح، فنظر إليه بعين تود التغيير لما شاهده من تحول جذري عليه من خلال بعض المظاهر الاجتماعية التي تعتبر دخيلة على عاداته وتقاليده، فأراد بطبجي أن يلفت الانتباه إليها ويحاول إصلاحها ما أمكنه ذلك، فهو في قصيدة لمدينته مستغانم، ينتقد فيها المظاهر غير المألوفة والهجينة التي ظهرت فيها، فتحوّلت بهجتها إلى حزن وفرحها إلى ألم، من جراء تغيير سلوك وطبائع الناس، وذلك في قصيدة " الله يلطف بمستغانم "(1)، التي يفتتحها بقوله: (2) آه على بلاد الغنايم

أَبْتَدَلَ حَالَهَا وَرَأَاهِي فِي الْخُسْرَانِ	مَنْ بَعْدَ السَّعْدِ كَأَنَّ قَائِمَ
انْتَقَلَ لِلنَّحَاسِ بُرْجَهَا حُرَّةَ الْأَوْطَانِ	عَاقِبَهَا خَالِقِي الدَّائِمِ
حَالَةَ الدُّنْيَا غُرُورٌ مَا فِيهَا أَمَانٌ	اللهُ يُلْطِفُ بِمُسْتَغْنَانِ
كَانَتْ هَذَا الْبَلَادُ بَهْجَةً	مِثْلَ الْعُرُوسَةِ مَشْهُرَةً بِحُلَّةٍ وَتَاجِ
مَنْزَرَةً لِلْقَاصِدِينَ فَرَجَةً	مَنْ يَسْكُنُهَا يُصِيرُ قَلْبُهُ فِي الْأَمْوَاجِ
مَنْ يَدْخُلُهَا سَعِيدٌ يَنْجُو	مَنْ يَعْتَزُّهَا غَلِيظٌ يَصْقَاوَلُهُ الْأَمْزَاجِ

كان التأوه العميق الحار الصادر عن نفس ملتهبة حزينة محترقة بنار الاستدمار فاتحة للقصيدة، الاستعمار الذي عاث فسادا وسلبا ونهباً في الجزائر الحبيبة، وما مستغانم إلا عينة لمدن الجزائر التي أصابها الفساد والتغيير، فحالها ينطبق على كل شبر من قرى ومدائر الجزائر، فالمستدمر يتبع سياسة واحدة في كل ناحية وركن وشبر من وطننا العزيز، فقد سمى بطبجي مستغانم بلدة الغنائم والخيرات والبركات، لكنها لم تعد كذلك فقد تغير حالها وانقلبت من الربح إلى الخسران ومن السعادة إلى الحزن، وفي ظن الشاعر أن

1- لم نعر على تاريخ نظم هذه القصيدة في الديوان، لكن من خلال موضوعها وسياقها والفترة التي عاشها بطبجي تستنتج أنها قيلت قبل الثورة التحريرية .

2- الديوان، ص 200 .

الله عاقبها نتيجة عصيان وسوء أعمال أهلها، ليخلص إلى حكمة مفادها أن الدنيا غرور لا يأمن الإنسان حالها، فقد كانت مستغانم موطن البهجة وقبلة القاصدين، وهي في نظره مثل العروس المتزينة بمختلف الحلي المتنوعة التي تزيدها جمالا وتميزا عن باقي العرائس، وهذا تشخيص من الشاعر لمدينته وصفاتها ومكانتها عند أهلها وزوارها الوافدين إليها، وعرض لسيرتها الطيبة قبل تغير حالتها، فيقول : (1)

بَلَدَةُ سَيْدِي سَعِيدٌ مُوَلَّاهًا سُلْطَانٌ	مَوْلَ الْبُرْهَانِ وَالْكَرَائِمِ
سَلَّمَ فِيهَا الشَّيْخُ رَاهِي فِي النُّقْصَانِ	اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتُغْنَانِمِ
كَانُوا فِيهَا صَوْلَةً	أَهْلَ الْمَرْيَةِ وَجُودَ نَجْدَةِ نَعْمِ الرِّجَالِ
أَهْلَ النَّطْحَاتِ وَالْمُشَالِيَةِ	نَالُوا الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ صَلَحُوا الْأَعْمَالِ
لِيَهُمْ فِي الْخَيْرِ يَدُ الطُّولَةِ	تَارَكِينَ الشَّرَّ مَا أَهْدَفَ لِيَهُمْ فِي الْبَالِ

ويعرض بطبجي تاريخ ومحاسن مستغانم، فالله شملها بحفظه وسترها من كل ظلم وبؤس، كما رعاها الأولياء كسيدي سعيد والجيلاني، أصحاب الكرامات وأعمال الخير، وعندما ابتعدوا عن المدينة غابت معهم خيراتهم وبركاتهم فسادتها الشرور والمفاسد .

ويذكر بطبجي ما كان في المدينة من عادات حسنة وطيبة، متعرضا لماضيها الحافل بالبركات والزاهر بالعلوم، فيقول: (2) كانت مركاح كل عالم

الْمَدَارِسُ عِلْمٌ وَالْمَحَاضِرُ وَالْقُرْآنُ	وَالْأَشْيَاخُ تَنْهَي عَلَى الْمَآثِمِ (3)
وَمَقَادِمُ كَالْأُسُودِ هَيَّيَّةٌ لِلْإِنْسَانِ	اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتُغْنَانِمِ (4)
كَانَتْ مَرْكَاحُ كُلِّ وَآلِي	عَسَتْهَا بِالْذَوَامِ سَبْعَةُ رَجَالِ
نَعْمَ الْأَقْطَابُ وَالْبُودَالِي	نَقَبَةُ وَالْأَنْجَابُ أَهْلُ الْحَالِ وَالْأَحْوَالِ (5)
مَيَّزَهَا بَيْنَ الْمُدُونِ عَالِي	حَتَّى رَأَاهَا الْيَوْمَ مَا تَسْوِي مَثْقَالِ

لقد عرفت مستغانم بمدينة العلماء ولدوا ونشأوا وتربوا فيها، وهي قبلتهم لأنها عامرة بالمدارس ودور القرآن والزوايا والمساجد والعلماء الذين يلقون الدروس، ويعلمون الناس دينهم الحنيف، وكانت المدينة تعج بسبعة أولياء صالحين محسنين، ومجتمعها متعلم راق، كما تميزت مستغانم بخيرات طبيعية تجعل زائرها يعشقها ويطول البقاء فيها لجمال مناظرها، وكثرت خيرتها وكرم أهلها، حيث يقول : (6)

1- المصدر السابق، ص 200 .

2- نفسه، ص 200 .

3- المحاضر: تجمعات العلم، المآثم: الآثام والمنكرات .

4- مقدم: الشيوخ .

5- مركاح: موطن، عستها: حرسها، الأقطاب- البودالي- نقبة- الأنجاب: درجات صوفية يرتقيها المريد، الحال

والأحوال: الأولياء، سبع أرجال: سبع أولياء .

6- الديوان، ص 201 .

مَاهَا يَبْرِي الْعَلِيلَ وَ أَيْصَحَّ الْأُبْدَانَ
بُسْتَانٍ مَخْبَلٍ مِنْ كُلِّ الْوَانَ
كَانَتْ مَنْزَةً لِكُلِّ قَاصِدٍ
يَعِشَرَهَا وَ يَبْلُغُ الْفَوَائِدَ
تَجَلُّبٍ مَنْ شَافَهَا وَ عَاوُدَ
أَهْلَهَا يَكْرُمُوا الْغَرِيبَ بِكُلِّ إِحْسَانٍ
فِيهَا سُورُ الْهِنَاءِ أَمْرَسَمَ
اللَّهُ يُلْطَفُ بِمُسْتُغْنَانِمَ
مَنْ جَاءَ حَوَاسَ بِالْأَهْلِ وَ الْأَوْلَادَ
بِالصُّحُ يَا وَلَدِي بِلَادَ وَ نَعَمَ الْبِلَادَ
يَعِشَرُ فِيهَا وَ لَا يَنْهَ عَنْهَا تَحْيَاذَ
لِلَّهِ يُلْطَفُ بِمُسْتُغْنَانِمَ

لقد صور لنا بطبجي صورة كاملة الأركان قائمة بذاتها عن أصالة وحقيقة مستغانم، حين شحنها بمختلف الصور الجميلة المعبرة عن العادات والتقاليد الجزائرية، فقد صور ماضي مدن الجزائر الجميل، وقابلها بحاضرها في ظل الاستدمار الذي حولها إلى خراب، ويعرض هذه المقابلة في قوله: (1)

رَأَيْتُ فِي الضِّيْقِ حَالَ حُرَّةِ الْبُلْدَانِ
إِذَا يَنْظُرُ حَالَهَا هَرَبَانِ
كَانُوا فِيهَا الْأَشْيَاخَ نَظْرَةً
أَمْتِلُهُمُ الْأَسْيَادَ كَثْرَةً
مُعْتَكِفِينَ النَّسَاءَ وَ بَكْرَةً
مَنْ يُوصَلِيهَا يَعُودُ نَادِمَ
اللَّهُ يُلْطَفُ بِمُسْتُغْنَانِمَ كِي
بَنُ شُرْفَةَ بَنُ أَعْطِيَّةَ وَيَنْ دَرْدُورَ (2)
أَهْلُ الْقُرْآنِ وَ الْعُلُومِ جَمِيعُ الْبُدُورِ
عَلَى صَيَامِ النَّهَارِ وَ قِيَامِ الدَّيْجُورِ

فالشاعر شخص في إطار رسم المقابلة بين الصورتين عدة مظاهر سلبية للمدينة، فهي في الضيق والحسرة، من يصلها يضحي نادما لما فيها من فساد، فأين أولئك الشيوخ الذاكرين الله تعالى، أهل القرآن والتقى والصلاح؟ : (3)

وَأَصْحَابُ الصَّافِ كَالْذُرَاعِ
اللَّهُ يُلْطَفُ بِمُسْتُغْنَانِمَ
أَهْلُ الْأَذْكَارِ غَابَتَيْنِ لَذِيذِ الذُّوقِ
غَنُمُوا كَنْزَ الْأَسْرَارِ عَرَفُوا كُلَّ الطَّرُوقِ
بَيْنَهُمْ يَفْتَاخِرُوا لِسَانَاتِ أَهْلِ الشُّوقِ
وَمَسَاجِدُ عَامِرِينَ وَأَصْحَابُ الْأَذَانِ
تَذْهَلُ الْعُقُولُ مِنْ كَثْرَةِ الْإِيمَانِ
كَانُوا نَاسَ النَّقَا وَ تَوَقَّعَ
خَضَعُوا فِي مُوَاهَبِ الْحَقِيقَةِ
وَأَبْقَاتِ نَوَارِهِمْ شَرِيفَةَ

فأين هذا الماضي الجميل؟ وأين غابت هذه الصور الإيجابية الخيرة الطيبة؟ وأين اختفت هذه العادات الحسنة والطاعات، والبركات التي عاشها بطبجي قديما بين أهله في مستغانم؟ فالشاعر حزين القلب، حيث يقول : (4)

حُزْنِي حُزْنِي عَلَى الطَّرِيقَةِ
نَبْكِي مُسْتُغْنَانِمَ أَنْظِيفَةَ
كَامَلَةُ الْحُسْنِ وَ النَّهَاءِ زِينَةُ الْأَوْصَافِ
أَسْتَحْسِنُهُ مَا أَنْقُولُ فِيهَا يَا عُرَافَ

1- نفسه، ص 201

2- بَنُ شُرْفَةَ بَنُ أَعْطِيَّةَ وَيَنْ دَرْدُورَ : من أولياء مدينة في مستغانم .

3- الديوان، ص 201 .

4- المصدر السابق، ص 201 .

كَانَتْ بَيْنَ الْمُدُونِ هَيْفَاءُ فَإِيزَةً مِنْ صَدِّ صَنْفَهَا ابْغُوا خَلَاْفَ
كما تعرض بطبجي إلى مظاهر اجتماعية أخرى بالكشف والنقد؛ مثل احتساء الشباب
والشيوخ والنساء الخمر في الطرقات دون حياء أو خوف من الله تعالى، يقول : (1)
يَشْرَبُوا الْخَمْرَ جَمِيعُ الشُّيُوخِ وَشُبَّانِ مَا فِيهِمْ مَنْ يَقُولُ نَحْشَمُ
أَعْلَى الْقَرْعِ وَ الْكَأْسُ يَبْنُوْنَ الدِّيَوَانَ اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتِغْنَانِمَا
مَا بَاقِي فِي الْبِلَادِ نَفْعَةٌ يَسْتَحْسِنُ الْقَلْبُ زَعَمَةً تَهْنِي الرُّوْعَ
قَاعٌ أَتَطْبَعُوا قَوْمٌ تَسْعَةٌ أَخَذَ مِنْهُمْ ضَيْعَ الْحَيْلَةِ مَجْمُوعُ

لقد تغيرت أعراف المجتمع وزالت قيمه وانتشرت « حياة اللهو والعبث التي أصبح
الشباب يمارسونها، فهم يذهبون إلى المقاهي ويسهرون في آخر الليل في لعب الورق، مما
يسبب للآباء الكثير من المشاكل ويعرضهم لنقد الآخرين » (2)، فالشاعر يهدف من نقده
الاجتماعي للإصلاح وكشف المرض ووصف الدواء، فيقول : (3)

الَّذِي تَلَقَّاهُ تُوجَدُهُ غَارِقٌ سَكْرَانُ غَيْرُ الْفَحْشَاءِ إِذَا تَكَلَّمَ
يَسْتَهْلُ لِسَانَهُ الْقَطِيعُ وَالنَّعْلَانُ اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتِغْنَانِمَا
وَجَبَّ لِي نَبْكَى عَلَى بِلَادِي نَبْكَى الْغَرِيبُ مِنْ جَفْنِي مَرْمُودُ
مَا صُنْتُ حُبِيبٌ مَنْ يُنَادِي يَسْتَعْمَلُ الدُّوَاءَ ابْتِزَادَ لِي كُلِّ الصُّهُودِ
عَاقِبَهَا خَالَقِي اتُّودِي تَرَجًّا تَفْرِجُ مِنَ الْغَنِيِّ نَعَمَ الْمَحْمُودِ

ويبيدي بطبجي حزنه العميق على هذه الوضعية لذلك يتوجه لله تعالى، وبدعاء يسأله
فيه أن يرفع غضبه عن مستغانم، ويرجوه أن يعيد للمدينة أفراسها وسابق عهدها .
ويواصل الشاعر عرض المظاهر السلبية الدخيلة على المدينة، ومنها عقوق الوالدين،
إذ أضحى الابن يضرب أمه ويشتم أباه ويهينه أمام الناس، فهذه الظاهرة وليدة وجود
الاستعمار الذي سرب إلينا هذا السلوك السيئ، وفي ذلك يقول : (4)

غَابَ الْحَيَاءُ أَنْظَمَ رَسْمُهُ لَا مَنْ يَوَاقِرُ الْكَبِيرَ لَا مَنْ أَيْغِثُ الْيَتِيمَ
رَأَى الْإِنْسَانَ يَضْرِبُ أُمَّهُ وَ أَيْسَبُ أَبِيهِ وَ يَقْهَرُهُ بَيْنَ الْعَوَارِمِ

كما ينصح الشاعر الناس بالرحيل عن المدينة، فيقول : (5)

الْعَاقِلُ قَاسَهَا وَ رِيَّحُ أَهْجَرَ بِأَهْلُهُ وَ فَارَقَ الْمَفْضُوحُ
وَ الَّذِي بَاقِي أَبْقَى أَمْدَرُخُ أَيْجَرَخُ فِي الْمَرَارِ مِنْ قَلْبِهِ مَجْرُوحُ
خُودُ رَوَايَةِ حَدِيثُ نَاصِحُ وَ أَتَبَعَ كَلَامَ بَنٍ حَمِيدَةٍ يَا مَقْمُوحُ

1- نفسه، ص 202 .

2- التلي بن الشيخ : دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830م-1943م، ص 306 .

3- الديوان، ص 203 .

4- الديوان، ص 203 .

5- نفسه، ص 204 .

أُخْرِجْ فِي خَرَجَتِكَ وَاعْزَمْ
لَا تَنْتَظِرْ يَا ابْنِي لِلتَّشْيِيدِ الْبَنِيَانِ
وَالْعَاقِلُ تَكْفِيَةُ الْإِشَارَةِ
وَأَتَّبَعَ فِي كَلَامِ اللَّهِ هُوَ مَذْكُورُ
الدَّفْلَةِ مَا أَتَجَنَّبُ مَشَامَمُ
وَالْعَاقِلُ مَا يَدِيرُ مِنْهَا الْجَنَانُ
لَوْ اتَّلَقَمَهَا بِالْوَرْدِ مَا زَالَتْ شَبْهَانُ
اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتَوْغَانُمُ
مَا فِيهَا الْكُلُّ مَا اتَّلَقَمُ

ويستخدم بطبجي فعل الأمر الذي يخرج لغرض النصيح والإرشاد "أخرج"، ويؤكد الخطاب "في خرجتك" أي في رحيلك عن المكان، بل يضيف بالتعجيل بلفظة "واعزم" أي جد في المغادرة لكي تحمي وتقي نفسك وأهلك من جور وشرور المدينة، ولأن الانتظار لا يفيد فلا تتغير الظروف اليوم إلا بعد تحريرها من المستعمر وسيظهر غد جديد، فالشاعر يشعرنا بالتفاؤل بعد شروق شمس الاستقلال وتعود مستغانم لعهد الزاهر، حيث يشبه مدينة مستغانم بعد تغير حالها بشجرة الدفلة التي تثبت في الوديان، ويخرج منها زهر جميل وردي، لكن لا رائحة ولا طعم فيه وتسمى الأترجة، فالعاقل الفطن لا يتخذ من الأترجة بستانا، فهي لا تنتج ولا "تلقم" أي تعدل وتهجن .

وهكذا راح بطبجي يعبر عن تردّي الأوضاع الاجتماعية في مدينته، التي هي نموذج وصورة لكثير من المدن الجزائرية التي مسها التغيير والتغريب والغزو الثقافي الاستعماري، ومن هنا نحن لا نشك في الولاء الاجتماعي للشاعر، فنقده للواقع كان منطقيا منطلقا من « ثقافته المحدودة ووضعه الاجتماعي السيئ وبعده عن خلفيات السياسة كان أبعد ما يكون عن النفاق الاجتماعي، بحيث يغلب على موقفه الطبع البدوي الذي تأسره الصراحة، وتحكمه البراءة أكثر مما يتحكم فيه التطلع والتكيف بمتطلبات التحولات التي تعرضها واجهات السياسة»⁽¹⁾ .

وقد عكس الشعر الشعبي فعلا الواقع المليء بالأوضاع المتردية، وحاول بسطها كاشفا الداء، ومقترحا الدواء لكثير من القضايا منها فساد الأخلاق، والبعد عن تعاليم الدين، والنجس بالفرنسية، وإتباع الشهوات والمفاسد «غير أن الصورة العامة في الشعر الشعبي تختلف من شاعر لآخر حسب ثقافته، واهتمامها الخاص بأولوية القضايا، وتأثيرها في وجدانه، وصلتها بواقعة فيما يركز أحد الشعراء على حياة البؤس، والحرمان الذي عانى منه الشعب الجزائري، وآثاره عليه، ويهتم شاعر آخر بإصدار القوانين الجائرة، والفرق بين الحكم العسكري والحكم المدني، أو على فساد الأخلاق، وفقد الضمير لدى المسؤولين في الإدارات الاستعمارية، واستغلال السلطة، وتأثير هذه العوامل في حياة المجتمع الجزائري»⁽²⁾.

المبحث الثاني : وصايا إصلاحية توجيهية للمجتمع :

1- التلي بن الشيخ : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990، ص 45.
2- الديوان، ص 251.

انطلاقاً من إحساس بطبجي بمسؤوليته أمام مجتمعه في التوجيه والنصح والنقد وتبيان أخطائه وإرشاده إلى الطريق الصحيح السليم، توجه له بخطاب الوصية التي عليه أن يحفظها ويطبقها، حتى لا يكون ضحية للظروف القاسية «وقد كان لهذه الأوضاع تأثير كبير على سلوك الناس بحيث أصبح ظاهر الإنسان يخالف ما يضره، ولا يستطيع أن يفرق بين الإنسان الطيب والخبيث»⁽¹⁾.

وقد حاول بطبجي أن يجمع خلاصة تجاربه ومعايشته لواقع الناس وطبيعة حياته الاجتماعية في شكل وصايا ليتوجه بها للمتلقي، ويظهر ذلك في قصيدة "خوذ راسي نحدثك وأتأمل طبائع الناس"، التي يقول فيها:⁽²⁾

خُذْ أَوْصَايَتِي وَ صُونَهَا وَ أَفْهَمْ لَفْظَ قِيَاسِي قَيْسُ الْخُلْطَةِ وَ كُونْ كَيْسُ أَتَحَذَرُ وَ فَيْقُ مِنَ النَّعَاسِ
شَمْرُ عَنْ سَاقِ الْأَسْبَقِ لَا تُوقِعْ فِي حَاسِي خُلْطَةُ أَهْلِ جَيْلِنَا نَقْسُ تَهْوِي بِالْمَرُوءِ لِلطَّمَّاسِ⁽³⁾
ذَا الْوَقْتُ انْقَطَعَتْ الْمُرُوءَةُ كَثُرَتْ الْأَعْكَاسِي أَتَهْلَى كُونُ صَمِّ آخَرَسُ أَصُمْتُ تَجَبُّ مِنَ الْهُوَاسِ
لَا تَأْمَنْ حَافِرَ الْبُعْلِ كَانَ أَنْتَ سِيَاسِي أَجْتَنِّبُ خُلْطَةَ الْمَكْرَدَسِ مَنْ لَا لَهُ فِي الصَّحِّ سَاسُ⁽⁴⁾
لَا تَتَمَشَّى عَلَى شَفَرٍ كَافَ مَدْرَبِي رَاشِي مَا تَرْجَعُ مَا تَطِيقُ تَحْبَسُ تَتَعَلَّ فِي دَاخِلِ الْغُرَاسِ

وقد افتتح الشاعر خطابه باستثمار مضمون النص والغاية منه والهدف المرجو تحقيقه من ورائه، ألا وهو الوصية لأجل خير الناس والعمل بها، موظفا ألفاظاً ورموزاً مكثفة الدلالة. والشاعر يوصي بالابتعاد عن كثرة مخالطة الناس، وتحري الفطنة فلا مجال للخطأ، لهذا الغرض شحن بطبجي ببراعة وفنية نصه بكثير من الصور التشبيهية المأخوذة من الأمثال والألغاز الشعبية المتداولة في منطقته، وعبأ القصيدة بمعان مكثفة تعكس خبرته وثقافته الاجتماعية الواسعة وذكاءه وحكته في مجال فن الوصية، حيث يقول:⁽⁵⁾

خُلْطَةُ أَهْلِ جَيْلِنَا تَنَغَسُ مَا فِيهَا فَايْدَةُ نَجِيْسَةٍ
مَنْ تَخْتَارُهُ تَقُولُ كَيْسُ تَجْبَرُ فَعَايِلُهُ نَجِيْسَةٍ
أَيَرْحَبُ بِيْكَ حَيْنَ تَجْلَسُ وَ أَتَبَانُ مُحَاسِنُهُ أَنْفِيْسَةٍ
ثُمَّ يَبِيْعُكَ بِيْعَ أَمْفَلَسُ بُسُومَةٌ بِالْحَسَدِ رُخِيْصَةٍ

بَعْدَ الصُّحْبَةِ التَّامَةِ يَضْحَاكَ حَسَاسِي سَرَكَ يَفْشِيهِ فِي الْمَجَالَسِ يَقُولُ الْبُهْتَانُ وَ الطَّلَاسُ
أدرج بطبجي جملة من الأمثال الشعبية في مجال وصيته بعدم انتمنان أي إنسان يدعي الصداقة والأخوة وهو يكيد لك، وقد ضرب له مثلاً بعنق الطاووس كناية عن الطول، إذ يتلطف لملاقاتك ولكن في داخله ونفسه أنياب ذئب، فالظاهر لا يعكس الداخل (في الظاهر عنق طاووس والداخل نياب الذئب) فالشاعر يحاول جاهداً أن يصور «مظاهر الحياة

1- نفسه، ص 252 .

2- نفسه، ص 206 .

3- الأسبق : مسابقة الحياة وكن ذكياً، حاسي : بئر، نقس: نقصان ومهلكة، للمرء للطماس : تهوي بالمرء في المشاكل.

4- المكردس : صاحب السوء ويقصد المنافق، ما له في الصح ساس : أي الكاذب لا يصدقك أبداً .

5- الديوان، ص 206 .

العامّة تصويراً قائماً، ويضرب لهذه الحالة أمثلة يستمدّها من واقع الحياة، فيشبهه سلوك البعض بالذئاب والثعالب، لا يفكرون إلا في الخديعة والغدر والعيش على حساب العفة والشهامة، وقد أصبح المواطنون في دعر وخوف من حياة الظلم والبطش»⁽¹⁾ .

ويطرح بطبجي مثلاً شعبياً آخر لكي يشخص لنا الوضعية والموقف، ولكي يحذر المتلقي من عدم انتمان المخادعين والسارقين، حيث شبههم بالرجل الأولى للبغل (منسم) المؤذية، ويحذر من خلطة الرجل الكذاب (المكردس)، ومن المشي على حافة الكهف، إن الشاعر يبدي تخوفه الشديد من هؤلاء المخادعين ، فيقول :⁽²⁾

بَعْدَ الصُّحْبَةِ النَّامَةِ يَضْحَكُ حَاسِي	سَرُّكَ يَفْشِيهِ فِي الْمَجَالِسِ	يَقُولُ الْبُهْتَانُ وَالطَّلَاسُ
غَابَ الْيَوْمَ فِي الدُّوْنِي صَارَ أَعْدَاسِي	أَتَعْصَبُ كُلَّ مَنْ تَلَبَّسَ	وَأَنَسَى الْكُرُوبُ وَالْكَبَّاسُ ⁽³⁾
اعْتَزَلَ نَاسٌ وَقَتْنَا تَجَّأً مِنَ الْوَسْوَاسِ	تَبَقَّى طُولَ الْمُدَّةِ مَرِيَّاسُ	الْكَبَّاسُ ⁽³⁾
لَا تَأْمَنُ لَا قَرِيبَ مَنْكَ قَاسِي	النَّاسُ دَيْلَبُ فِي تَوْبِ دَنَسِ	لَا تَشْغَلْ خَاطِرُكَ بِالنَّاسِ
الْخُلْطَةُ الرَّاشِيَةُ تَرْشِي خُوْدَةَ الْقُسْطَاسِي	الْيَوْمَ يَبْرِيْزُنَا لَتَنَحْسِ	بَلَا تَقْصِيْلُ لَا مَقَاسِ
		وَأَغْلَبَ أَصْدَاءَهُ بِالرَّجَّاسِ

فقد رسم لنا الشاعر هذه الصورة المملوءة بالغرابة والألغاز، إذ أراد «أن يوضح ما يعنيه من هذا التصور، ذلك أن بعض الناس قد يغرك ظاهراً، ويخدعك طيبة لسانهم، ودمائة أخلاقهم، وحتى تختبر بواطنهم وتنفذ إلى ضمائرهم تجد نفوساً شريرة تحمل داخلها سما قاتلاً وقلوباً سوداء»⁽⁴⁾ .

وعلى هذا الأساس يواصل بطبجي وصاياه ونصائحه للمجتمع، فيقول :⁽⁵⁾

نَوْصِيْكَ إِلَّا بَغِيْتَ تَغْنَمَ رَاحَةَ الْإِنْفَاسِي	لَا تَأْمَنُ مِنْ أَيْجِيْ مَدْنَكْسِ	فِي وَجَابِكَ هَزَلَةُ الرَّأْسِ
إِذَا تَدَوَّى مَعَاةَ سَمِيْكَ كَيْدُهُ خَنَاسِي	فِي لِسَانِهِ شَبْكُتُهُ مَقْيَسِ	لَا جَلَّكَ بِحِيُوطِ النَّحَاسِ
لَا مِنْ شَيْخٍ لَا كَهْلٍ وَلَا شَايِبٍ اسْدَاسِي	يَخْتَلُ فِي تَوْبَةِ أَمْعَاطَسِ	فِي فَمِهِ دَوَابُّ الرُّصَاصِ
أَنْجَاً بِالنَّفْسِ صَوْنُهَا مِنَ الْقَوْمِ النَّفَاسِي	لَا تَبَالِي بِمَنْ أَتَقَرَّنَسِ	وَلَا مِنْ الْكُمَاسِ غَاسِ
مَنْ كَرِهَكَ مَا اسْكُنْكَ بُكْرَةَ الرَّمَّاسِي	كَذَلِكَ مِنْ أَبْعَاكَ يُوكُسِ	مَالُهُ طَاقَةٌ عَلَى الْخَلَاصِ
أَمْرُكَ فِي يَدِ خَالْقِكَ رَزَاقُ كُلِّ أَجْنَاسِي	مَنْ أَبْيَدُهُ كُلُّ شَيْءٍ مُؤَسَسِ	الْأَجَلُ وَالرَّزَقُ بِالْقِيَاسِ

وهكذا واضب بطبجي على توجيه الوصايا للمجتمع من خلال تجاربه، الكاشفة في مجملها للمعاملات بين الناس، التي غاب عنها الصدق والصراحة والأمان وسادها المكر

1- التلي بن الشيخ : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص 253 .

2- الديوان، ص 206 - 207 .

3- أعداسي : مختلط لا نفرقين المخلص والمنافق، اتعصب : اجتنب، تلبس : تنكر، الكباسي: المصائب .

4- التلي بن الشيخ : دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830م-1943م، ص 302 .

5- الديوان، ص 208 .

والبهتان والكذب، لا يحتكمون للدين والأخلاق، بل لنفوسهم الخبيثة والشیطان، وأكل أموال الناس بالباطل، ويحذر الشاعر في قصيدته من الذين يضمرون العدا والخذیعة بمظاهره الكاذبة، فلا يتوانى عن تشبيههم بالصفات التي تليق بهم .

و يواصل الشاعر إخبارنا عن نوايا الناس السيئة، فيقول : (1)

مَنْ تَخْتَارُهُ تُقُولُ عِنْدَهُ نَصَبٌ وَنَمَاسِي يَتَّبِعُ الْأَثَرَ وَيَنْ تَعْفَسُ يَطْلُقُ مَرْكَبَهُ بَغَيْرِ فَنَاسِ
الَّذِي تَتَوَيَّ تَرْبَحُ مَعَهُ تَصِيْبُهُ سَاسِي أَبْيَعُكَ كَأَنَّ طَاقَ بِالرُّخْصِ وَائْشَرُّكَ مِنَ الْكُرُوبِ كَاسِ
الَّذِي تَتَوَيَّ تُقُولُ بِهِ أَنْشَدَ تَهْرَاسِي يَدْفَعُكَ دَفْعَةَ الْمَهْرَسِ وَ يَزِيدُكَ قُوَّةَ الْحَسَاسِ
هَذَا الطَّبَعُ أَهْلُ جَيْلِنَا كَيْفَ أَنْوَاسِي مِنَ الْخُلْطَةِ الرَّادِيَةِ تَرِيَسِ وَ أَحَدَرُ مِنْ شَوْقَةِ النَّخَاسِ

ويعرض الشاعر في وصيته الاجتماعية لكل صغيرة وكبيرة، وكأنه على فراش الموت يوصي أبناءه حتى يطمئن عليهم، لكي لا يسقطوا ضحية للذئاب البشرية، ويؤكد معاشيته لهؤلاء الناس، فقد خبر أعمالهم وطبائعهم، فيقول : (2)

الْيَوْمَ صَفَيْتُ كُلَّ مَدْرَسٍ عَلَى الْخُلْطَةِ نَهَيْتُ نَفْسِي
عَظَمِي مِنْهُمْ أَرْشَى وَسَوْسٍ أَقْصُرُ بَعْدَ الْمُسَيَّرِ عَيْسِي (3)
مَاذَا لِي فِي الطَّمَّاسِ غَايَسٍ لِأَنَّ مَالَتِ لِلْغُرُوبِ شَمْسِي
لَا هِيَ فِي خُلْطَةِ الْمُغَاطَسِ مَا فُقْتُ لِأَنَّ ضَحَيْتُ مَنْسِي
الْيَوْمَ أَخْطَيْتُ سَوْقَهُمْ يَا فَاهَمَ تَجْنَاسِي أَعُوذُ بِاللَّهِ مِنَ الْوَسْوَاسِ شَرُّ الْخَنَاسِ فِي الدَّمَّاسِ
لَجَمْتُ النَّفْسَ عَنْ هَوَاهُمْ وَ أَقْطَعْتُ لِيَّاسِي رِيحُ الْقَلْبِ مِنْ أَهْلِ النَّفْسِ الدِّيَابُ اتَّطَلَّ فِي الْبَاسِ (4)

مَا فَهَمَ مَنْ يَكُونُ زَاعِمُ فُعْلُهُ خَنَاسِي يَخْتَلُهُ خَنْلَةُ الْمُخَوَّصِ الطَّيْرُ الْحُرِّ فِي الْقَفَاسِ
لَا تَأْمَنُ كَأَنَّ عَانَقَكَ أَوْعَرَ الضَّرَاسِي احْتَرَزَ مِنْهُ إِذَا يَعْبَسُ رَأَاهُ أَنْوَى فَيْكُ كُلِّ بَاسِ
نَيْتُهُمْ خَائِبَةُ الدَّوَامِ وَ عَهْدُهُمْ مَاسِي لَا صَدَقَ وَ لَا وَفَاءَ أَمَاسِ غَيْرُ التَّجَسَّاسِ وَ الْمَغَاسِ
هَذَا هُمَا حَبَابِنَا يَا قَارِي قُرْطَاسِي غَضُّ بَصْرِكَ وَ لَيْسَ تَشْخَصُ لَيْتُهُمْ تَتَجَا مِنَ الْكَدَّاسِ

إن هذا «التصوير المشحون بعاطفة حزينة، وشعور كليم ينقل الشاعر إلى جانب آخر من مأساة الإنسان الجزائري، وبتعبير آخر إلى توضيح ما أجمله في الأبيات السابقة» (5)

1- المصدر السابق، ص 209 .

2- نفسه، ص 209- 210 .

3- أرسى وسوس : أصبح باليا وأصيب بالسوس، عيسي : إيلي .

4- تجناسي: توجهي، لياسي: أمني، الدياب: الذئاب، الباس: البأس والكره .

5- التلي بن الشيخ : دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830م-1943م، ص 256 .

ويستخدم الشاعر أدوات الشرط غير الجازمة "إذا" و"لو" حتى يؤكد الخطاب، ويكسبه

فعالية وأثرا في نفس المتلقي، فيقول : (1)

إِذَا تَبَغَّى نَجَاةَ النَّفْسِ	ذَكَرَ سَهْمَكَ وَشَدَّ قَوْسَهُ
أَتَحَدَّرُ رُدَّ بَالِكَ وَعَسْ	سَرُّكَ وَسَطَّ الْغَمِيقِ دُسُّهُ
بَالِكَ تَخْتَارُ مَنْ يَأْنَسُ	وَلَوْ بِالتَّاجِ فَوْقَ رَأْسِهِ
لَوْ كَانَ أَيْدِيرُ ظِلْمَتِكَ شَمْسُ	لَا تَأْمَنُ يَا فُطَيْنُ بِأَسْهُ
إِذَا رَدَّتْ النِّجَاةُ اعْتَرَلُ مَنْ النَّاسِي	تَبْرِي وَ لَا تَخَافُ تَنَكَّسُ
لَا تَأْمَنُ مَنْ أَيْحَدْتُكَ بَزْخَارَفِ الْعَرَّاسِي	يَعْمَلُ كُلَّ سَاعَةٍ مَرْقَصُ
الْبَحْرِ الْمُحِيطُ كَأَيَّضْمَنَهُ فِي زَوْجِ سَوَاسِي	مِثْلُ الدَّجَالِ يَدُ تَغْرَسُ
الْكَذْبُ أَصْعَبُ مَا يَسْلُكُ بَيْنَ الرِّيَّاسِي	مَوْلَاهُ يُعَوِّدُ كَأَيَّسَبَسُ

ويسخر بطبجي من هؤلاء المخادعين ويدعوهم "أحبابنا"، ولا يتوقف عن سرد الوصايا

النافعة في المعاملات اليومية بين الناس، التي منها الحرص على معرفة طبائع الناس،
والتحكم جيدا في النفس واللسان "ابري سهمك، وشد قوسك" اعتزال الناس يقيك شر الوقوع
في حيلهم وكيدهم، وكل هذه المعاني وغيرها يصوغها على شكل أمثال شعبية معروفة،
ومتداولة، مثل (يعملك كل ساعة مرقص، بينيلك من الضباب ساس، مثل الدجال يد
تغرس، الأخرى تصفي بلا دراس، طاوي حبله على الدلاس) .

بعد هذه الوصايا يختم بطبجي القصيدة، بقوله : (2)

تَمَيَّتْ وَصَايَتِي لِرَاسِي	وَ الْقَوْلُ أَيْعَمُ كُلَّ كَيِّسٍ
بَيَّنْتُ قَوَاعِدَ الْجَنَاسِي	وَ مَحَبَّةَ وَقْتِنَا الْبَاخَسِ ⁽³⁾
نَتَنَقَّلُ الشَّوَامِخَ الرُّوَاسِي	وَ الطَّبَائِعَ مَا تُرْوِلُ أَيَّسِ ⁽⁴⁾
التَّغْلَبُ مَا يُعَوِّدُ طَيِّسِي	وَ الْهَامَةَ مَا تُعَوِّدُ طَاوُوسِ ⁽⁵⁾

أنهى الشاعر سرد وصاياه، وأرضى ضميره الحريص على إصلاح المجتمع وتطهيره
من الآفات الاجتماعية، وهو الدافع لنظم هذه القصيدة الاجتماعية، وذلك بقول وجيز بليغ،

1-الديوان، ص 210 .

2-الديوان، ص 211 .

3-الجناسي : الأجناس والأقوام، الباخص : البخص المتدهور،

4- الشَّوَامِخُ الرُّوَاسِي : الجبال، أيس : من اليأس أي لا تأمل منه .

5- طيسي: خروف، الهامة : البومة .

أن الثعلب لا يمكن أن يكون صديقا وفيما للإنسان (الثعلب ما يعود طيسي، والهامة ما تعود طاووس) أي البوم لا يمكن أن تتحول إلى طاووس والمغزى أن القبح لا يتحول أبدا. وخلاصة القول أن بطبجي اجتهد في نصح مجتمعه، على شكل وصايا تحذر من مغبة الوقوع في أيدي المخادعين والمنافقين، بواسطة الصور التشبيهية، والاستعارية، والكناية، وطائفة من الأمثال والرموز، وغيرها من الأساليب التي تكشف المعنى وتنقله بليغا واضحا للمتلقي .

الفصل التالي

تلكيل الجلالي للصورة الشعرية

أولا- المفهوم والمعالم قديما وحديثا
ثانيا- الأنواع البلاغية في الصورة :

- 1- الصورة التشبيهية
- 2- الصور الاستعارية
- 3- الصور الكنائية

4- الصورة الكلية

ثالثا: عناصر الصورة الشعرية:

1- الصورة البصرية

2- الصورة السمعية

3- الصورة الذوقية

4- الصورة اللمسية

5- الصورة الشمية

6- الصور الضوئية

7- الصورة اللونية

8- الصورة الشكلية

9- الصورة الحركية

10- الصورة المسافة

رابعا- خصائص الصورة عند بطبجي : 1- التطابق بين الصورة والتجربة

2- الوحدة والانسجام التام

3- الإيحاء

خامسا- وظائف الصورة :

1- الشرح والتوضيح

2- المبالغة

3- التشخيص والتجسيم

4- التحسين والتنقيح

أولا- المفهوم والمعالم قديما وحديثا:

إن أول قضية تواجهنا ونحن نفتتح عالم الصورة الشعرية بالبحث والنظر والتدقيق هي مفهومها وماهيتها في عالم النقد العربي، إذ يكاد يجمع أغلب النقاد على عدم وجود تعريف جامع شامل للصورة الفنية، وهذا ما تعانيه أغلب المصطلحات الأدبية اليوم فلا تحديد ضابط لمفهومها في ظل تطور علم المصطلح « فالوصول للمعنى-معنى الصورة - ليس باليسير الهين ولا السهل اللين، ومن ذلك فقد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستتر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها عند المنطقة حدود جامعة ولا قيود سائغة» (1).

وللصورة الشعرية مفاهيم عدّة، إذ لا يزال المصطلح يتداوله بعض الدارسين بالمناقشة، فكثرت حوله التعاريف لأنه لا يزال « غامضاً ومحيراً للدارسين عامة، وكان أرسطو، ومن قبله أفلاطون يوازنان بين عمل الشاعر وعمل الرسام، ثم جاء الجاحظ من بعدهما بقرون ليرى كذلك أن للشعر صناعة، وضرب من النسيج، وحسن من التصوير»⁽¹⁾. وقبل التطرق لتعاريف الدارسين للصورة، نتعرض لمفهومها لغةً؛ فهي تجسيم ورسم لإنسان أو حيوان أو تجسيم طبيعي، «وتعني الشكل وصورة حسنة وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والصورة حقيقية الشيء وهيئته وصفته»⁽²⁾، ويضيف علي صبح في معنى الصورة قائلاً: «فمادة الصورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها وصورة الفكرة صياغتها... وعلى ذلك تكون الصورة الأدبية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى، و تجسم الفكرة فيها»⁽³⁾.

أما اصطلاحاً فهي: «أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية، تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه أشكالاً وملامح مستعارة من أشياء أخرى، تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه»⁽⁴⁾.

كما تطرق إلى مفهومها الناقد المرزوقي في حديثه عن عنصر التصوير من خلال ذكره أقسام الشعر السبعة والتي هي: «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقارنة في التشبيه، التحام أجزاء النظم، والتقائها على تخير لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له»⁽⁵⁾، فهذا القول يمثل النظرة العفوية غير المقصودة للقداامي للصورة الشعرية إذ لم يرد في مؤلفاتهم حديث مخصوص حولها، فالإصابة في الوصف، والمقارنة في الشبه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له يمثل في هذا المقام التصوير والتبيين والإيضاح.

وقد كان النقاد القداامي يهتمون بالصورة من حيث لا يدرون، وذلك بتوظيف الوسائل البلاغية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، «بيد أن تطبيقهم لهذه الوسائل كان جزئياً لا يتعدى الجملة إلى البيت، أو البيت إلى القصيدة»⁽⁶⁾.

1- عبد العزيز المقالح : شعر العامة في اليمن، دار العودة ، بيروت، لبنان، د ط، 1978، ص 29 .

2- ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص441 - 442 .

3- علي صبح : الصورة الأدبية، ص 03 .

4 -Grand Larousse Encyclopedique : T. G . Image , Paris , 1960 .

5-المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط01، 1991، ص9.

6-عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الدراسات الأدبية واللغوية، الرياض، السعودية، ط 01، 1980، ص 15 .

ومن النقاد القدامى، الذين أولوا جانبا مهما للتصوير في العمل الأدبي، عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة وعلم البيان، حيث يبين وجهة نظره في قوله : «فالانتقال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروّعهم، والتجملات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتعمل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر، إن التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش والبحث والنقر، فكما إن تلك تعجب وتخلب وتروق وترنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور»⁽¹⁾.

ويقصد الجرجاني من التخيلات التي تهز الممدوحين أي تجعلهم يتفاعلون مع الكلمة، ورسم صور بديعة تحركهم، أن «ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه، ويريها مالا ترى»⁽²⁾. فالمراد بهذا أن الشاعر لا يخلق بخياله في عالم المطلق، لأن النقد العربي القديم ألزمه قواعد شعرية ثابتة، كل من خرج عنها وابتكر صورا جديدة يعد من المارقين الخارجين والمتمردين مثل أبي تمام . فالترتبات الصورة بالجاهزية والقوالب المتوارثة بين الشعراء، فبات الخيال عنصرا جزئيا، يمتاز بالجمود والتعقيد، إذ «لم يكن الشاعر باحثا عن المجهول، بقدر ما كان مراعىا للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام، والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا»⁽³⁾.

أما النقد الحديث، فقد اعتمد في دراسته للصورة الشعرية على عنصر الخيال، باعتباره عاملا ديناميكيا يقع على مستوى مخيلة الشاعر ويتمازج في خفة وتوافق مع التجارب الشعورية، ويولد الصورة البديعة، لذلك فالصورة تثبت الخيال .

وأولى الرومانسيون جانبا مهما للخيال، وأعطوه الدور الحقيقي في صنع وتشكيل الصورة خاصة الشاعر الإنكليزي كولوريدج⁽⁴⁾ (Coleridge) الذي اعتبره المجسد لأعماق وأحاسيس الشاعر، والكاشف لجماليات الحياة لديه، فهو «طاقة روحية هائلة، أو عالم مطلق غير محدود، بينما عالم الحياة المادية خامل محدود و زائل»⁽⁵⁾.

1- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، ص 297 .

2- نفسه، ص 239 .

3- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 52.

4- هو صموئيل تايلور كولوريدج ولد 1772، شاعر وناقد إنكليزي يعد من رواد النقد الرومانسي، توفي 1834م. (ينظر: عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص 249) .

5- عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق-، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط 01، 1984، ص 77 - 78 .

أما عبد القادر القط فيرى في الصورة ذلك التشكيل المكون من الخيال والطاقات اللغوية والتعبيرية المكتسبة من الأديب، فيقول: «الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني و يرسم بها الصورة الشعرية»⁽¹⁾ .

وهكذا نستنتج مما سبق أهمية الصورة الشعرية في العمل الأدبي ودورها في إشعاعه ومدى بالحياة والنماء وتشبيعه بمختلف القيم، وجعله قابلاً للتطور والتحول والتوالد المعنوي، «ولكونها مهمة في البناء الشعري وتركيبه الجمالي في عالم الإبداع»⁽²⁾ .

ثانياً- الأنواع البلاغية في الصورة :

بناء على ما سبق من تعريف للصورة الشعرية في النقد العربي القديم والحديث، سنحاول استقصاء مختلف الصور عند بطبجي التي بثها في ديوانه الشعبي، على الرغم أن لغته تنزاح عن قواعد وصرف اللغة العربية، إلا أنها تبقى تتضمن سحرها ومجازها وبلاغتها، فهي تسهم في صنع وتوضيح الصور الفنية وتزيدها بهاء وإيحاء، وفي هذا يعلق العقاد عن جمال تعبير اللغة وبلاغة تشبيهها فيقول: «إن اللغة العربية لغة المجاز، والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال، وهذه من العبارات في جوهرها الأصيل»⁽³⁾ . فاللغة الشعرية سواء كانت شعراً أو نثراً غنية بالمجاز، لأنه أهم أداة للتعبير، حيث يقرب الفكرة من المتلقي عن طريق التشبيهات والاستعارات والكنايات، وهذا ما يطمح إليه كل خطاب، بغض النظر عن طبيعته الشكلية والرسمية، لذلك يعرف عبد القاهر الجرجاني المجاز قائلاً: «المجاز مفعول من جاز الشيء يجوز به إذا تعداه، وإذا دل باللفظ عما يوجب أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانة الذي وضع فيه أولاً»⁽⁴⁾ .

كما يضيف الجرجاني، بأنه «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واقعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز»⁽⁵⁾ .

1- عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1978، ص 435 .

2-رينيه ويلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: نحاس الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981، ص 195 .

3- عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، د ت، د ط، ص 46 .

4- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، ص 355 .

5- نفسه، ص 325.

ويبين الجرجاني ماهية ودور أدوات الصورة في المعنى، فيقول: «قد أجمع على أن الكناية أبلغ من الإيضاح، والتعريف أوقع من التصريح، وأن الاستعارة ثرية، وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة»⁽¹⁾.

لكن هل فعلاً أن المجاز أبلغ من الحقيقة في توضيح وإجلاء الصورة وشعريتها للفهم؟ يرد حفني شرف بقوله: «يكاد الذين تعرضوا لدراسة الحقيقة والمجاز أن يجمعوا على أن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة لما فيه من خيال وتصوير»⁽²⁾.

وتقف الصور على البيان، لأنه مقصدها وهدفها المباشر، «ولأنه يجمع الوسائل الرئيسية التي رسم بها الأسلوب العربي وسنن العربية والصور الفنية»⁽³⁾.

بعد هذه التوضيحات لعلم البيان ودوره في توضيح الفكرة وإذكاء المعنى الشعري نأتي لنبين الأنواع البلاغية للصور الشعرية في ديوان بطنجي، والتي تبرز فيما يأتي:

1- الصورة التشبيهية :

يقصد بالتشبيه في اللغة التمثيل والمماثلة، نقول هذا يماثل ذاك أي يشبهه ومثله، ويعرفه علماء البيان بأنه: «الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام»⁽⁴⁾.

غير أننا عندما نبحث عن صيغة جامعة شاملة لمعنى التشبيه لا نجد لها لسبيين «أولهما: أن التشبيه حدث معنوي، والحدث المعنوي ليس شيئاً مادياً محسوساً تدركه الحواس فتصفه وفق العيان والملازمة والذوق والشم، وثانيهما: أن التشبيه في جوهره إبداع يتخيله الإنسان وكشف لما في نفسه، وهو الآلية التي يعبر بها ما لم تسعفه اللغة بألفاظها وتعابيرها، أو في حالة التعبير على أكبر كم من المعلومات والمعارف الكامنة في نفسه يتبعها «اختلاف البيئات ويلونها عدد التجارب وما إلى ذلك من العوامل المتنوعة التي تمتنع على الحصر والتقليد»⁽⁵⁾.

ويؤكد عبد القادر الرباعي على أن: «التشبيه مكان الصورة المفضلة عند جميع النقاد تقريباً؛ ذلك لأنهم -من جهة- رأوه اللون الذي جاء كثيراً في أشعار الجاهليين وكلامهم، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد، لأنهم -من جهة أخرى- لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها»⁽⁶⁾.

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط 3، 1992، ص 56.

2- حفني محمد شرف: الصور البيانية، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د ط، د ت، ص 79 - 80.

3- كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في اللسان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ص 264.

4- بكرى شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 03، 1984، ص 15.

5- أحمد مطلوب - كامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط 01، 1982، ص 267.

6- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري -دراسة في النظرية والتطبيق-، ص 42.

ويقوم التشبيه على طرفين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما، وهما العنصران الأساسيان فيه «يذكران صراحة أو تأويلاً ولو حذف-أسلوبياً-أحدهما يعد موجوداً من جهة المعنى»⁽¹⁾ .

وعليه فإننا نلمس توظيف صورة التشبيه في شعر بطبجي، وذلك لخدمة المعنى وتوضيحه وتقريبه للمتلقي، حيث يقول :⁽²⁾

مَنْ الْفَكْرُ وَرَيْحُ الشَّوْقِ زَلْزَلَ الْعَقْلَ طَارَ
عَلَا فِي الْبَحْرِ وَسَافَرَ
دَمْعِي تَسْنَى مِنَ الْجَفْنِ مِثْلُ صَبِّ الْأُمْطَارِ
يَا مُوَلَّيَّ عَبْدُ الْقَادِرِ

فبطبجي يظهر تعلقاً واضحاً بالولي عبد القادر الجيلاني، متمنياً لقياءه في منامه ويقظته، فقد استبد به الشوق وغلبه علي، فصاغ صورته المأساوية بواسطة التشبيه (دمعي تسنى من الجفن مثل صب أمطار)، حيث شبه نزول دموعه من الجفن (المشبه) بانهمار مياه المطر (المشبه به) والأداة (مثل) ووجه الشبه بينهما الكثرة والديمومة في الهطول، فأدى التشبيه دوره في نقل هذه الصورة ورسم شدة حزن الشاعر وحجم مأساته وألمه الشديد من غرامه لوليه، واختار العين (دمعي تسنى من الجفن) المشبعة بالدلالات الحية النابعة من حياته الحزينة التي آلت به إلى البكاء وإظهار ضعفه أمام ما يلاقيه من البعاد والجفاء، وتدل أيضاً على حسه الديني وارتباطه بفكرة الأولياء الراسخة في بيئته .

إن هذه الصورة التشبيهية مشحونة بالحركة والجدة والفاعلية، لأنه شبه فيها حزنه العميق وكثرة بكائه الدائم بصورة المطر المنهمر، وتدل كذلك على حزن الطبيعة الكئيبة التي فقدت الشمس والصحو، وعلى العموم هذه صورة قديمة، لكنها تكشف جمال تصوير وخيال الشاعر وذكائه في نقل حالته للمتلقي .

كما يقدم لنا بطبجي صورة تشبيهية أخرى تقرر حالته النفسية التي وصلت به إلى المرض والسقم، حيث شاع خبره بين الناس، فيقول:⁽³⁾

رَأَيْتُ كَالْمُنْتَسِرِ
شَقَّ قَطَعَ الْبَحْرَ
بُسْنَأْسَلُ تَجَرَّجَرُ
يَرْتَجَا مَا أَيْصَرُ

فقد شبه بطبجي نفسه الجريحة الغارقة في الهموم (المشبه) بالشخص الهائم الضائع، يقطع البحر (المشبه به) الأداة (الكاف) ووجه الشبه بينهما التيهان والضياع ، لقد عبر بطبجي بهذه الصورة التشبيهية عن حالته النفسية أسمى تعبير .

وتتوالى التشبيهات في القصيدة نفسها كوسيلة توضيحية مشخصة لحالته ووضع المأساوي وتوتر حالته وعدم استقرارها أمام حب الولي الصالح، فيقول :⁽¹⁾

1-فايز الداية : جماليات الأسلوب -الصورة الفنية في الأدب العربي-، ص 72 .

2- الديوان، ص 131 .

3-نفسه، ص 131 .

نُتَوِّجُ مِثْلَ الْجَيْرِ فَوْقَ صَهْدِ الْجَمَارِ ذَا الْحُبِّ أَمْلَكْنِي وَأَعْرِ
فِي فُنُونِ الْهُوَى شَفِيتُ عَيْطًا ضَرَارُ يَا مُوَلَّيْ عَبْدَ الْقَادِرِ

يوضح بطبجي حالته كل مرة، ويصورها أبلغ تصوير باختيار الرموز الدينية ليقرب الفكرة، حيث يشكل صورة جديدة مما تعارف عليه الناس في حياتهم وما خبروه من تجاربهم، حتى يقرب إليهم التشبيه ويؤدي دوره، فيشبه نفسه الحزينة (المشبه) بالجير (المشبه به) وهو الطين الذي يطبخ على النار لغرض البناء به، وهذا الجير لابد أن يوضع في فرن عالي الحرارة حتى يصلح للاستعمال (صهد الجمار)، وأداة التشبيه (مثل) ووجه الشبه بينهما هو الاكتواء والتعذيب بالحر الذي لا يطاق، لقد تجذر حب الولي في نفسه (ذا الحب أملكني واعر)، فبطبجي أبدع في رسم هذه الصورة التشبيهية وأحسن اختيارها لتعبر عن وضعيته المأساوية، ويوظف الصورة نفسها في قصيدة أخرى، حيث يقول: (2)

رَأَيْتُ فَوْقَ النَّيْرَانِ نَشْوَى فَوْقَ مُحَاوَرِ الْجَمْرِ
كَيْ جَيْرِ الْفُرَانِ هَذَا مَقْدُورُ أَكْثِيْبُهُ

يرسم الشاعر صورة حالته النفسية في نمط ووصف شعري واحد عن طريق التشبيه الممتد والمتواصل في جميع قصائده، فتعددت الصور والمشاهد الموظفة، حيث تصب في معنى واحد وهو التعبير عن العذاب الذي يعيشه لكي يستحق حب وليه وينال منه الحظوة، وهذه الرياضات والمجاهدات عرفت عند الصوفية، فهي بمثابة الامتحان الروحي والنفسي للمحب والمريد، عليه تحملها وتجاوزها بكل الأحوال والظروف .

وقد نجح بطبجي في توظيف التشبيه بصورته البسيطة، من أجل خدمة المعنى وإيصاله للمتلقى، لأنه اعتمد في تشبيهه على الإيجاز والتوضيح والإشارة البيانية الجمالية، بل استطاع أن يشخص حالته النفسية، مستنطقا البيئة ومنطلقاته وثقافته الدينية التي أعانته على حبك صورة التشبيه .

في وصف آخر لنفسه المتألّمة راح بطبجي يوظف صورة تشبيهية، فيقول: (3)

أَنْبَاتُ أَنْرَاقِبِ الْكَوَاكِبِ طُولُ الزُّخَارِي بِالْدُمُوعِ مِنَ الْعَيْونِ تَحْكِيهِمْ صَبَّ الْأَمْطَارِ (4)
مِثْلُ الْغَرِيبِ مَنْ أَوْكَارُهُ بِالْفَرْقَةِ دَأْتُهُ مَيْسَرَةٌ
مَا يَخْفَى عَنْ فُطَيْنِ حَالِي هَذَا شَيْءٌ وَارِي لَوْني إِذَا اتَّجَوَزَنِي عَيْبٌ عَلَيَّكَ وَ عَارُ

1- المصدر السابق، ص 132 .

2- نفسه، ص 137 .

3- نفسه، ص 71 .

4- الزخاري : الليالي

إن الشاعر يرسم بإتقان صورة عذابه المتكررة في كل قصائده، ملونا أخباره ومشكلا خطابه بشتى الألوان التصويرية، لكي يشخص حالته ويبين عجزه أمام ما يكابده، فالشاعر عاشق يترقب وصال حبيبته، فيحاور طيفه ويحادثه، ويشبه حاله -وهو يراقب النجوم متفكرا متأملا في نفسه الحزينة- بالغريب، الذي هاجر دياره وأحبابه، فالإنسان دائم الشوق والحب والارتباط بمسقط رأسه ومنزله، وعندما يفارقه يحن إليه ويشتاق له، ويتعذب عندما يتذكره، فشبه بطبجي عذابه بعذاب الغريب الناتج عن الغربة الروحية والنفسية .

إن التجربة الشعرية التي عاشها بطبجي، ومارس طقوسها، وجسدها التشبيه بنجاح لاعتماده على الإيجاز والتوضيح في آن واحد، حيث كان يوظف الإشارة دون تفصيل في وصف ذاته وحالته وبعض التجارب المختلفة، كما نجح في إيصال المعنى بواسطة الصورة البيانية الممتعة، لأنه انتهج الصدق الفني الذي هو أساس خلود الأعمال الأدبية، ونجاح الخطاب بمختلف تشكيلاته، و نجاح الصورة في إبلاغ المعنى للمتلقي .

ثم لا يلبث شاعرنا حتى يسارع إلى وصف نجدة وليه له ولأحبابه المخلصين له، والمستغيثين به طالبين عونه و بركته بواسطة الصورة التشبيهية، فيقول : (1)

مَنْ يَنْدَهُ بِيْكَ يُوجِدُكَ كَالرَّمْشَةِ الْعَيْنَانِي	خَفَ مِنَ الْبَرْقِ مَا يُكُوِّدُكَ فِي الْمَشْيَةِ بَعَادَ
تَرَى فِي جَمِيعِ الْأَوْطَانِي	مَا وَلَدَتْ مَثْلَكَ مَحْزَمَةَ(2)
	مَحْزَمَةَ(2)

راح الشاعر يتمثل صورة شيخه أمامه يحادثه ويبث له همومه وآلامه، فيسقط عليه مدحا، ويخصه بصفات خارقة، فمن يستتجد به ويدعوه للحضور يلبي نجدته، وفي هذا الإطار نفسه يرسم لنا هذه الصورة بواسطة التشبيه، حيث شبه سرعة الحضور والتلبية (المشبه) بسرعة ارتداد الطرف، وأخف من البرق (المشبه به) ووجه الشبه بينهما السرعة الخارقة للدلالة على الحضور الدائم والسريع لمستغيثيه ومحبيه و أخف من البرق في اللمعان والظهور، لا يعترض سبيله شيء، الأداة (الكاف) .

فبطبجي يوظف في كثير من قصائده التشبيه المصدري، الذي يعد أقوى أنواع التشبيه وأحسنهم وأفضلهم على النفس، إذ يؤكد ابن الأثير على أفضليته، فيقول: «اعلم أن محاسن التشبيه أن يجيء مصدريا كقولنا: أقدم إقدام الأسد، وفاض فيض البحر وهو أحسن ما

1-الديوان، ص 76 .

2-محزمة : كناية عن المرأة ، صب الأمطار : تهطل الأمطار .

استعمل في باب التشبيه»⁽¹⁾، ويسمى النقاد هذا النوع من التشبيه «البليغ أو التام أو الشرعي»⁽²⁾ الذي حذفت أدواته ووجه الشبه .

ويوظف الشاعر التشبيه البليغ بكل طاقاته الإبداعية، لتبليغ صورته للمتلقى، ويصبح المشبه لصيقا بالمشبه به، لا حدود بينهما ولا فاصل، ومن ذلك قوله :⁽³⁾

دَمْعِي مَنْ عَيْنِي طُوفَانٌ يَا السُّلْطَانُ طَالَ حَبْلُ أَرْجَايَا وَ أَضْحَى الْجَسَدُ فَاِنِي
بَاخْ سِرِّي بَعْدَ الْكُتْمَانِ يَا السُّلْطَانُ بِالْبُكَاءِ مِنْ وَحْشِكَ سَخَفُوا أَبْصَارُ عَيْنِي

فقد شبه الشاعر في البيت الأول نزول دموعه بالأمطار الغزيرة التي أضحت تشكل طوفانا، حيث لم يوظف الأداة ولا وجه الشبه (دمعي من عيني طوفان)، وهذا دلالة على مقدرته الشعرية، وقدرته على إضفاء البلاغة على صورته، ومحاولة تضخيمها لوصف حالته المريضة دوما، كما يكثر من اعتماد ه على العناصر الحسية في الصور، ويقابل صورة ملموسة محسوسة مرئية بصورة أبلغ وأقوى منها، وهو ما يعنيه البلاغيون؛ بأن المشبه به لا بد أن يكون أقوى في التصوير من المشبه .

ويظهر بطبجي مخلصا لممدوحه، محبا له من خلال صورة الدمع الغزير الذي يذرفه بسبب هجرانه له، فهو مثل الطوفان الذي يأتي على كل شيء في طريقه، فالصورة البليغة جسدت المعنى وضخمته، وشكلت مشهدا مؤثرا في النفس، يقول بطبجي في موقف آخر :⁽⁴⁾

لَوْ عَلِمُوا بِيَا أَهْلَ الْهُوَى لَوْ كَانَ أَتَبَدَّلْتُ كُنَيْتِي قَيْسُ الثَّانِي مِنْ كَثْرَةِ مَا قَصِيْتُ مِنَ الْمَحَانِ الْعَشَقُ الْجَوَادُ
هَذَا لِي عَشْرُ سَنِينَ بِالتَّمَامِ أَتَتَّبِعُ فِي مَرُوءٍ مَا أَرْمَقْتُهُ بِأَعْيَانِي فِي كُلِّ النَّهَارِ وَ كُلِّ لَيْلٍ وَحْشُهُ لِيَا يَنْزَادُ⁽⁵⁾

بَدَلْتُ هُنَاءَ النَّوْمِ بِالْسَّهْرِ الْكُرُوبُ أَصْغَى يَا مَنْ تُكُونُ كَيْسُ سَيْسَانِي أَنَا الْمَحْرُوجُ بِلَيْعَةِ الْهُوَى فِي دَوَاخِرِ الْعُضَادِ⁽⁶⁾

فالشاعر يصف نفسه جريحة (أنا المجروح) بحرقة الهوى الذي يسكنها، فنغص عليه حياته وغير نومه أرقا، فراح يفكر ويتخيل طيف محبوبه عبد القادر الجيلاني، موظفا التشبيه البليغ لتصوير هذه الحالة الأليمة، و يقول :⁽⁷⁾

تَارَةً نَجَبَرُ عَقْلِي صَاحِي نَتَرْتَمُ فِي النَّظَامِ نَنَشُدُ غَوَانِي فِي سَوَائِعِ الصَّخَوِ كُلِّ سَاعَةٍ نَعْمَلُ مِيعَادُ
تَارَةً مِثْلَ الْمَجْنُونِ نَنَسْكُنُ نَتَخَبِّلُ لَوْنِي يَعُودُ مِثْلَ الْيَرْقَانِي هَذَا حَالِي يَا عَاشِقَيْنِ بَحْرِي مَا لَهُ تَحْدَادُ⁽⁸⁾

1-أحمد مطلوب : البلاغة والتطبيق، ص 286 .

2-صبحي البستاني : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط 01، 1986، ص 108 .

3- الديوان، ص 59 .

4- نفسه ، ص 81 .

5-مرو: المرء أي الولي الصالح الجيلاني ، أرمقته : رmqته أي شاهده لعيوني، وحشه : شوقه يزيد و يقوى .

6-السهر الكروب : السهر المتعب بالمصائب، كيس : فطن ، سيساني : ذكي و سريع البديهة، ليعه: لوعة

7-الديوان، ص 83 .

8-ننسكن نتخبّل : أصاب بمس من الجن فأصبح مصروعا، اليرقاني: ذابلا مصفرا، تحداد : ما له حد .

فالشاعر يعول كثيرا على الصور التشبيهية لوصف حالته للمتلقي، والتأثير فيه بسحرها وبلاغتها، ففي البيت الأول من المقطوعة السابقة نراه يوظف كعادته التشبيه البليغ لإظهار نفسه الأليمة، إذ يصور حاله مثل الواعي (الصاحي) سعيد بنفسه، يترنم في الإنشاد والمديح لوليه، وفي أوقات أخرى يكون مثل المجنون فيسكنه الهم والحزن، ويتخيل نفسه مثل اليرقة في الضعف والهوان، وهي صورة محسوسة معروفة عند القراء. ونجده في موضع آخر يبني صورة مهيكلة من الصور التشبيهية البليغة، قصد رسم صورة كاملة مكونة من صور جزئية، هدفه من ورائها التأكيد على وصف هيئة وليه للناس وإعلائها في أذهانهم، صورة تتخطى الحدود وتخرق الآفاق، فقد أغدق بطبجي على صاحبه مجموعة من التشبيهات البليغة الساحرة، ومنها أنه الساقى ومنفذ الغارقين من بحار العذاب والمغيث من المآزق التي يقع فيها الناس والأنيس للغريب، حيث يقول: (1)

أَنْتَ السَّاقِي لَجَمِيعٍ مَنْ أَتَوَلَّى تَصْرِيفُ الْمُلْكِ فِي الْعَجَمِ وَالْعُرْبَانِي الْمُسَمَّى سُلْطَانُ الْأَوْلِيَاءِ يَا نُورَ الْأَثْمَادِ
أَنْتَ سَلَاكُ الْغَارِقِينَ مِنْ هَوْلِ الْبَحْرِ وَأَفَاتُ الْقَلْتِ وَالْوَيْدَانِي أَنْتَ سَلَاكُ الْحَاصِلِينَ بَيْنَ يَدَيْنِ الْجَحَادِ (2)

الْجَحَادُ (2)

أَنْتَ عِيَّاتُ الشَّانِقِينَ دَبَّابُ النَّالِي بِالْجَمِيعِ فِي كُلِّ أَوْطَانِي أَنْتَ كَنْزُ الْمُحْتَاجِ يَا ذُخِيرَةَ مَنْ لَا لَهُ زَادُ
أَنْتَ عَزُّ الْمُضْئِوْمِ يَا وَنِيسَ الْخَاطِرِ يَا صَرْخَةَ الْكُفَيْفِ وَالْبِرَانِي أَنْتَ عِمَارُ الدِّيَارِ خَالِيَةُ بِالْمَالِ وَالْأَوَّلَادِ

وبذلك استطاع الشاعر أن يحقق من الصور السابقة هدف التشبيه في توضيح أفكاره، والخروج من دائرة الغموض إلى الإشارة الخفية الجمالية، لما يتركه من أثر دلالي من جهة التركيب ومن جهة التأثير بالمتلقي، ومدى تعبيره عن موقف الشاعر من ذاته، ومن العالم الذي يعيش فيه من خلال الاهتمام بعنصري التشبيه، والتقائهما دون الأداة في تحقيق الإشارة الجمالية من المعنى المنتج .

ويوظف بطبجي أنواعا أخرى من التشبيه ليوضح أفكاره، نحو التشبيه الضمني الذي يعد أبلغ أنواع التشبيه؛ لأنه يقوم على الإشارة الخفية اللاحقة، فأركانه ضمنية من خلال سياق الكلام، يحتاج من المتلقي ذكاء وتتبع للصورة، فهو «تشبيه لا يوضع بين المشبه والمشبّه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلحان في التركيب ويوزعان في الجملة بطريقة خفية وذكية أيضا، فلا يكون التشبيه الضمني إلا بين صورتين وكل صورة لا بد أن تكون مجسدة في جملة أو أكثر، فهو يقع -إذن- بين مشبه ومشبه به، ولعل هذا هو سبب تسميته بالتشبيه المحلي» (3) .

1- الديوان، ص 83 .

2-القلت : الأماكن العميقة جدا(الحفر والآبار)، الجحاد : الأعداء .

3-علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 47.

كما يظهر التشبيه الضمني في قول بطبجي : (1)

رَحْمَةً لِّكُلِّ شَافِقٍ فِي النَّاسِ بُحَالِي شَجَرَةٌ مُّظَلَّةٌ لِّسَبِيلِ الْقَصَادِ
خَلَيْتَنِي شَفَايَةً بَيْنَ الْارْذَالِي الْعَارِ يَا قُوَيْدَرَ مَمُوءِ الْأَثْمَادِ

فالشاعر يصف منزلة وبركة الشيخ بصورة تشبيهية، مفادها أن الولي في دوائه وشفائه ونجدته وغوثه للناس وللعاشقين والمحبين والمريدين لطريقته، مثل الشجرة المظلة بظلالها لكل قاصد إليها، محتّم بها من حر الشمس والهجير (شجرة مظلة لسبيل القصاد)، فالولي رحمة للملهوف واللاجئ والفقير، والشجرة ملجأ للمسافر التعب .

وتكمن جمالية التشبيه الضمني فيما يوزعه الشاعر في نمطية قراءة البيت الشعري، فيضفي عليه حيزاً من التفكير، وحرية تصوير الصورة، وحركيتها كما يشاء القارئ، وحسب ثقافته، كما يلح بالمفاجأة التي ينتظرها من وراء الصورة، والألفاظ المبتوثة، فهي متكاملة ممتدة متماسكة تشكل هيكلًا بديعاً وجميلاً يسمى المعنى، الذي يهدف إليه الشاعر «نزوعاً إلى الابتكار وإقامة الدليل على الحكم الذي أسنده إلى المشبه، ورغبته في إخفاء التشبيه، لأن التشبيه كلما خفي كان أبلغ وأفضل في النفس» (2) وهذا ما يؤكد الشاعر من خلال قوله : (3)

يَا تَرِيَّاقَ الْعَلَلِ يَا طَبِيبَ الْغُصَّاصِي يَا غَوْتَ مَنْ أَبْقَى فِي الْخَلَاءِ بَلَاءَ جَيْشِ⁽⁴⁾
عَلَّاشٍ يَا قُوَيْدَرَ مُحَرَّمِ النَّعَاسِي جَيْشِ⁽⁴⁾
طَالَ الرَّجَاءُ عَلِيًّا أَنْزَادَ تَحْمَاسِي حَالِي بِحَالٍ قُمْرِي أَبْقَى بَلَاءَ رَيْشِ
مَنْ هَمَّ لَيْعَةً جَفَاكَ كَثُرَتْ أَعْلَالِي الْمَاءُ قَرِيبٌ وَأَنَا مُتَكَدِّ عَطِيشِ
تَطْفَى مِنْ دَوَاخِرِ اللَّهْيَبِ مَشْعَالِي لَوْ صُبْتُ يَا وَلِيَّ مَنْ دَوَاكُ شَرَبَةً⁽⁵⁾
شَرَبَةً⁽⁵⁾

ضُرِّي صَعِيبٌ مَا عَالَجُوهُ طُلُبَةً
الشاعر يشبه روحه المحرومة من النعاس، المرهقة من التعب والوجد، مثل الحمام العاري من الريش، فأضحى لا يستطيع التحليق ففقد لذة العيش، ويشبه شوقه لوليه، بالعطشان الذي يرى الماء قريباً منه لكنه لا يستطيع الوصول إليه، ويزداد ظمأه .

1- الديوان، ص 101 .

2- علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة، ص 46 .

3- الديوان ، ص 98 .

4- الغصاصي : الأمراض، الخلاء: ساحة الحرب

5-ليعة: اوعتي، أعلالي : العلل الأمراض .

إن الشاعر يسعى دوماً لخلق فضاء شعري يرتقي به إلى مصاف النشوة واللذة، التي تجعله يعيش حالات التخيل الإبداعي، ويحاول جاهداً عبر سلسلة من الألفاظ والصور الشعرية والمعاني إيصال القارئ إلى تلك النشوة، من خلال الأدوات البلاغية التي تكشف المعنى، وذلك هو المقصد الشريف وهو من المقومات البلاغة .

2- الصورة الاستعارية :

اهتم النقاد القدماء بالتشبيه وأعطوه أهمية بالغة، فنال منهم الشرف والقسط الوافر من الدراسة، ففصلوا في ضروبه وتعاريفه ونقبوا عنه في كل ما أبدع من شعر ونثر، غير أن الاستعارة لم تحظ بهذه الحفاوة والاهتمام، ولعل ذلك يعود لنمط العقلية العربية في عصورها الأولى، واعتمادها على الفطرة والسليقة في الإبداع، فكان التشبيه أقرب في الصياغة من الاستعارة .

ولعل مرد هذا التباين في الاهتمام؛ أن القدماء يربطون الاستعارة بالتشبيه، ويجعلونها ناتجة وليدة عنه، فهو الأصل والاستعارة فرع منه، ولا يمكن أن تتحقق الاستعارة بدون تحقق عالم التشبيه، ولعلنا نستخلص من قول الجرجاني تعليلاً فيما ذهبنا إليه، بحيث يقول : «اعلم أن الاستعارة تعتمد على التشبيه أبداً»⁽¹⁾ وما يبرر تبعية الاستعارة للتشبيه، تعريف الجرجاني لها حيث يربطها بالتشبيه، وهذا ما يعبر عنه البلاغيون بعبارة مختصرة تعرف الاستعارة، وتقرب مفهومها، فيقولون : «الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه»⁽²⁾ .

ورغم ولع النقاد القدماء بالتشبيه، فإن للاستعارة مكانة هامة في التصوير البياني، فاحتلت موضعاً أحسن من التشبيه؛ لأن المحدثين اختلفت نظرتهم، وأصبحوا يفضلون الاستعارة لما فيها من عمق في المعنى، وإشارة ذكية في النفس، وجمالية في التصوير تضفيها على النص الأدبي، عكس سهولة ووضوح التشبيه، التي تكسب النص غموضاً معنوياً، بل يفضح المعنى ويكشف أسرارها من خلال معادلته البسيطة؛ مشبه ومشبه به ووجه الشبه بينهما «ومن هنا يأتي عمق الاستعارة، وسطحية التشبيه من الحدود بين طرفي التشبيه غير منفصلة، يعمل كل منها بذاته، وتفرد بينهما تلقي الاستعارة الحدود، وتدمج الأشياء، حتى المتنافرة في حده»⁽³⁾ .

إن للاستعارة قدرة فائقة في استعمال وإبراز التجربة الشعرية للمبدع، «لأن صورها أكثر وفاء واستنفاداً لعناصر التجربة الشعرية، حين تتخلص من القيود والفواصل،

1- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، ص 51 .

2- علي الجارم و مصطفى أمين : البلاغة الواضحة ، ص 67 .

3- عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري -دراسة في النظرية والتطبيق-، ص 96 .

والعلاقات المحدودة زمانا أو مكانا، أو الأجسام المشكلة بهيئة خاصة لا تتغير في دلالتها، وكل ما في الاستعارة من عناصر لا يلزم وجوده-حتما-في الواقع لكنه يستمد حيويته من مجال إبداع الشاعر، الذي لا يرى شيئين، بل يرى شيء واحدا»⁽¹⁾.

وانطلاقا من الرؤية الجمالية للصور الاستعارية، فإنها في شعر بطبجي زينته ولونته بلمساتها الفنية، وتشكلت في صور جزئية بديعة كالفسيفساء التي تتخذ من كل الألوان وجها لتشكل وترسم لوحة كبرى عامة، حيث يحرص بطبجي في قصائده على الأخذ بيد القارئ ليتجول به بين هذه الجزئيات الساحرة، فيظهر أفكاره على هيئة صور استعارية مبهجة، تشكل لوحة فنية وصورا كاملة، مستعينا في ذلك بأدوات فنية مثل التشخيص والتجسيم والتجسيد، ومستخلصا المادة المشكلة للصور من حياته العامة الشعبية ومعاشرته للناس، وما تتداوله الذهنية الشعبية من صور في حديثها اليومي، ومن ثقافته الدينية والاجتماعية، وما تقع عليه حواسه من الطبيعة الواسعة، بمختلف مظاهرها التي تشكل مادة خصبة للمبدع.

ونسوق بعض الصور الاستعارية التي زخرف بها بطبجي قصائده في أحسن وأبهى حلة، حيث يقول في مدح النبي ρ :⁽²⁾

يَا الْعُنْصَرَ الْوَكَدَ مَا يُغُورُ يَا السَّاسَ الثَّابِتَ يَا الزَّيْنَ كُلَّ زَيْنٍ⁽³⁾
يَا اللَّيْ بُصْلَاتِكَ كُلَّ سَاقِيَةٍ تُفُورُ وَكُلَّ شَجَرَةٍ لَقَحَتْ بِثَمَارَهَا أَبْنِينَ

فالشاعر يتغنى في مديحه للنبي ρ مكثرا من الصلاة والسلام عليه، ومتطرقا بالثناء والتعظيم لمقامه الطيب وروضته الشريفة، موظفا الاستعارة في إخبارنا بمدى ما يمكنه من حب للمصطفى ρ ، حيث شبهه بالنبع الفياض الصافي الزلال (العنصر الواكد ماه ما يغور)، الذي تود البشرية الارتواء منه، ويقصد الدين الحنيف الذي لا يزول أبدا وحذفه (المشبه)، وصرح بالمشبه به وهو النبع الصافي، على سبيل الاستعارة التصريحية.

ويضيف استعارة أخرى في الشطر الثاني من البيت نفسه، مشبها النبي ρ بالأساس الرزين الثابت الحامي للدين الإسلامي (المشبه به) صرح به، وحذف المشبه وهو النبي ρ على سبيل الاستعارة التصريحية، لتبيان مكانة ودور المصطفى ρ ، لقد أدت هذه الصورة دورها البلاغي وقدمت المعنى واضحا جليا، في إشارة ولمحة طيبة ممزوجة بعالم الطبيعة الذي يدركه الناس.

1-علي إبراهيم أبو زيد : الصورة الفنية في شعر دعبيل بن علي الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط 01، 1981، ص 292 .

2-الديوان ، ص 262 .

3-العنصر: النبع الصافي ، الواكد : الخير و الكريم ، يغور : ينضب و ينفد ، الساس : الأساس .

فبطبجي يستخدم عناصر الطبيعة لرسم صورته الاستعارية الجديدة، فشبه العذاب الناشب في نفسه من جراء حبه للولي، وتأججه في قلبه بالنار المشتعلة على سبيل الاستعارة التصريحية، ممثلة في صورة الشكوى والأنين، مبينا مدى وفائه وحبه لهذا المقدس الشعبي، فيقول : (1)

زَمَّانُ ذَالِي نَتْرَجَا	ذَا السَّجْنِ طَالُ عَلِيَا
وَالْجَوَارِحُ مُخْتَلَجَةٌ (2)	نَرَأِبُ الصُّبْحِ وَ عَشِيَّة
مُخْتَلَجَةٌ (2)	نَارُ شَوْقِكِ مُقَدِّة
فِي النَّهَارِ مَعَ الدُّجَا	

وهكذا أدى التشخيص دوره الفعال في صور بطبجي، ووصف حالته النفسية وهمومها جراء هيامها بوليها، فيقول : (3)

يَتَحَيَّأُوا أَغْصَانِي تَمَّا تَقَرَّ عَيْنِي	مَنْ مَدَامُكَ نَمَلًا كَيْسَانُ يَا السُّلْطَانُ
تَمَّا نَفَخَرُ وَ نَقُولُ أَغْنَانِي أَقْبَلْنِي	نَبْشُرُ بِالْعَزِّ مَعَ الْأَمَانِ يَا السُّلْطَانُ

تظهر الاستعارة في (يتحياوا أغصاني) حيث شبه نفسه (المشبه محذوف) بأغصان شجرة ميتة (مشبه به مذكور) ومدام الولي هو الماء الذي يحييها، لقد أظهر بطبجي مقدرة فنية مميزة كشفت وترجمت أحاسيسه لمن يسمع ويتلقى شعره، فيتعايش معه ويحس به. فصورة الاستعارة هنا أبانت عن محاولات بطبجي الدائمة في إيصال فكرة الحب الصوفي، والتعلق الأبدي بشخصية الولي، الذي يبقى رمزا للمحبة والإخلاص، فيقول: (4) فيقول: (4)

بِالْجَفَاءِ قَلْبِي صَدَا (5)	وَ أَنَا فِي بَحْرِ الشُّوقِ أَنْعُومُ
صَدَا (5)	وَ لَا عَدْرُنِي حَتَّى إِنْسَانُ يَا السُّلْطَانُ

يَا مَرَا حُ الْقَلْبِ الْمَكْرُوبُ جُودَ عَنِي

تظهر الاستعارة التصريحية (في بحر) فالحب كالبحر عظيم وواسع والوجد كذلك بحر متلاطم الأمواج، وكلها صور تصف حالة الشاعر وتعلي من الممدوح .

1- الديوان، ص 56 .

2- عشية : المساء، الجوارح : المشاعر ، مختلجة : مريضة و مجروحة من الفراق .

3- الديوان، ص 57 .

4- نفسه، ص 57 .

5- أنعوم : أسبح، صدا: مريض منهك القوى وتعيب .

وتتميز صور بطبجي الاستعارية بالتجسيم الذي يزرع في الصور الفعالية والثراء والحركة التي تتبع من ثقافة الشاعر، وما تقع عليه عينه من المناظر الطبيعية، والارتقاء بها إلى مستوى الشعرية، حيث يقول في وصف هواه : (1)

يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعَيْنِي شَمْسُ الْعُقُولِ	كَنَزَ الْأَسْرَارَ لَعَرَجَ دَبَابُ النَّالِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعَيْنِي فَحْلُ الْفُحُولِ	سَيْفَ الْمُشَالِيَةِ مِنْ لَا مَثْلُهُ وَالْي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعَيْنِي بَذَرُ أَنْقُولِ	مَحْبُوبَ حَضْرَةِ الدَّائِمِ الْجَلَالِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعَيْنِي شَمْسُ الْمُنِيرِ	مُشْرِفَ النَّسَبِ مِنْ نَسْلِ الْمُخْتَارِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعَيْنِي زَهُوُ الضَّمِيرِ	مَغِيثَ مَنْ حَصَلَ الرَّفِيقُ الْخَطَارِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعَيْنِي عَبْدُ الْقَدِيرِ	سُلْطَانَ الْأَوْلِيَاءِ نُورَ الْبَذَرِ الْوَارِي

وهكذا استطاع بطبجي رسم لوحة فنية كبرى منطلقاً من صور جزئية تركيبية تتلاحم وتتلاءم مع بعضها البعض، فتتألف ألوانها وأشكالها لتخلق مشهداً رائعاً للممدوح، وقد توالى مجموعة من الاستعارات المصورة لجمال الولي الصالح، وهو جمال معنوي خلقي لا يرتبط بالخلقة أبداً، حيث أصبغ عليه مجموعة من التشبيهات وصاغها على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث شبهه بالشمس في الإضاءة والنور، وهو الكنز الذي لا ينضب وهو الفحل القوي الأصيل، والسيف البتار القاطع، والبدر الجميل والمغيث والمنجد، والنور الساطع على الناس بحبه وعطفه وتعليمه وتبليغه القيم الدينية لهم .

استهل بطبجي صورته السابقة بنداء تنبيهي وبصيغة استفهامية تعجبية (أنشوف؟) أي هل أرى وأشهد مرة أخرى محبوبي الذي حاز كل الصفات الجمالية التي ذكرناها ؟ والتي تشكلت من الجزئيات الصغيرة التي تتركب وتتألف اللوحة الكبرى، وقد ساعدت اللغة في إيصال الصورة رغم أنها ملحونة إلا أنها اتسمت بالبلاغة والحيوية والتألف والتبليغ (يا درى أنشوف)، لذلك تكونت الاستعارة بصيغ لغوية ملفنة للانتباه، كانت في قمة البلاغة (شمس العقول، بدر النقول، فحل الفحول، شمس المنير، زهو الضمير، كنز الأسرار...) وهذا من خواص الصورة وثقل تأثيرها وروعها وجمالها، «لذلك ينبغي للشاعر أن يحسن إيصالها ونقلها، ولا يتأتى ذلك إلا إذا أحسن استخدام اللفظ، ويعرف كيف يعبر عن المعنى، ويصوغ انفعاله في صورة، ومن هنا كان عليه في نقل عاطفته أن يستخدم لغة مألوفة بعيدة عن المصطلحات العلمية والكلمات الغريبة، وأن يقصد إلى العواطف عن طريق غير مباشر» (2) .

وقد صيغت صور بطبجي بواسطة الاستعارات المتتالية الراقية بالمتلقي للوصول إلى صورة جامعة يجمع أطرافها من الطبيعة التي يعيشها، فيسخرها لصنع صورته التي يود

1- الديوان، ص 63 .

2- عبد الفتاح نافع : الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1983، ص 81 .

أن تكون قريبة من متلقيه، وهو لا يتوانى عن توظيف بيئته الشعبية، إذ شبه عقله بإنسان مسلوب الإرادة من جراء الحب والوفاء والانتظار، فحذفه ورمز إليه بأحد لوازمه وهو السلب على سبيل الاستعارة المكنية، حيث يقول : (1)

عَقْلِي مَسْلُوبٌ وَ الْهُوَى سَيْفٌ صَمِيمٌ أَذْخَارِي وَ أَسْكَنْ فِي مَوَاسِطِ الْخُشَا وَ الْقَلْبَ وَ الْأَبْصَارُ
وَ اتَّقَبُّ فِي خُشَايَا نَارُهُ دَائِمٌ مَا تَطْفَأُشْ سَاعُورُهُ

فالجمع بين المعنوي والمادي للتعبير عن مشاعر معنوية وعواطف وحواس داخلية، دفعت الشاعر إلى أن يخصصها بالمحسوس لتعبر عن فعالية وكظم هذه المشاعر، إذ عبر عن عدم راحته وانشغال قلبه بمحبوبه وضيق نفسه بالسلب والأخذ وكأنه سيف جارح قاطع بتار سكن الأحشاء وتوسط القلب وأعمى البصر، فما أجملها من صور جزئية تصل في الأخير لكي تتركب لنا صورة كلية عن الشاعر .

وقد ابتعدت صور بطبجي عن الجمود والتصلب؛ لأنها تألفت من إحساسه ومشاعره، ومن عناصر الحياة ومن صورته الشخصية الواقعية، التي اتكأ عليها في تبيان نفسيته وآلامه لأن «الشعر بخصائصه الفنية، وتصويراته البلاغية يجعل الإنسان يلتحم بالعالم الخارجي من خلال محاولته اكتشافه الذي يدعو به إلى التأمل، وهذا الالتحام أصدق لأن الإنسان يحول نفسه فيه إلى ظاهرة كونية من خلال تأملاته، فكانت الصور الشعرية غايتها من إبداعه، وكانت الاستعارة هي أول هذه الغايات، ففي الاستعارات ما لا يمكن بيانه إلا من بعد التدبر والتبصر، وهذا يقودنا للقول بأن مظاهر عمل الإنسان ووعيه منذ بدايتها الأولى ذات علاقة مباشرة بالمشكلة الجمالية التي دعت إلى التأمل» (2) .

شخص بطبجي الخوف كإنسان يمتلكه، حيث يقول : (3)

يَا قُوَيْدَرُ لُخْدَيْمَكَ رُؤْفٌ مِنْ الْجَفَاءِ يَا سَيِّدِي بَرَكَاتُ
طَالَ ضُرِّي وَ أَمْلَكْنِي خَوْفٌ مِنْ الْمُحَايِنِ وَ طُؤْلُ أَجْفَاكَ

وبالتالي نلمس في صورته الجمال والتأثير في رسمها، مظهرًا صدق تجربته الشعرية وحرارة عاطفته المتأججة، لأن الصورة الشعرية «تشكيل لغوي يكونها الخيال من معطيات متعددة وهي لا تكون إلا كما شاعت حرارة التجربة الشعرية، وكما شاء لها انفعال الشاعر فكما كانت غامضة وموحية، كانت أقرب إلى الحقيقة ثم هي بعد هذا وذاك رؤيا داخلية

1- الديوان، ص 71 .

2- خالد محمد الزاوي : الصور الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لوندان، مصر، ط 01، 1992، ص 142 .

3- الديوان ، ص 86 .

وتركيبة فنية، تنشأ من الواقع العادي وتتطلق من وقائع الأشياء، ولكنها لا تقود إليها، وتخضع لمنطق خاص وعقلانية خاصة وأسلوب فريد»⁽¹⁾.

ويوظف بطبجي صورة استعارية تجسيمية أخرى مصورة لغرامه، فيقول: ⁽²⁾

مَآني طَائِقُ الْفَتَانِ	عَسَاكَرُ الْحُبِّ مَنْ كُلِّ نَاحِيَةٍ أَظْهَرَ ⁽³⁾
بَارَزِينَ فِي الْمَمِيدَانِ	أَظْهَرَ ⁽³⁾
بَاقِي عَقْلِي هَيِّمَانِ	زَادَ يَظْهَرُ تَرْتِيْبَهُ
	غَائِسٌ مَا نَحْصِي الْقَلِيلَ مِنَ الْكَثَرِ

فالشاعر يشبه الحب مثل السلطان الذي له جنود قوية ومنتشرة على ميدان المعركة، ويصف لنا حيرة قلبه وتيهانه أمام هذه القوة العظيمة والمسيطرة على نفسه .

وقد اعتمدت صور شاعرنا على التوضيح بالتحليل والاستقصاء والتعليل والإقناع لما يكنه من احترام وتقدير وحب للممدوح، ويثبت مكانته في نفسه، فهاهو يتحدث عن الهوى كيف زاره وما فعله به، فيشخصه بصفات الإنسان الذي يزور ويهجر، ويصور المنام والسهر كالشخص المعذب : ⁽⁴⁾

زَارَ الْهُوَى بَرَاجَ أَسْوَاقِي وَ التَّاجُ فِي أَكْنَائِي	وَ لَا أَنْفَعَنِي فِي مَرَضٍ هُوَاكَ دَوَائِي
وَ الْمَنَامُ أَهْجَرَنِي وَ السَّهَرُ مَضَانِي	لَآنَ أَسْخَفَ بَصْرِي بِدُمُوعِي قُوَّةً ⁽⁵⁾
وَ لَا أَنْفَعَنِي فِي الْمَحْتَةِ صَبْرٌ مَقْوَانِي	آهَ يَا وَاهُ أَتَرَادُ ذَا الشَّقِيقِ بَيَا
فِي الدُّوَاخِرِ ذَا لُضَرَ أَغْمِيقُ دَخْلَانِي	أَنْتَ بَعِيدٌ وَ شَوْقُكَ دَيْمًا حَدَائِي ⁽⁶⁾

وخلاصة القول أن الشاعر الشعبي المستغامي بطبجي استطاع أن يستعين بالرموز المحسوسة والملموسة، واستعارها للتمثيل بها على المشاعر والأحاسيس الكامنة في نفسه، وخاصة تسخير أدوات الطبيعة لذلك، والذاكرة الشعبية وثقافته العلمية والدينية والأدبية، وهذه قدرة من الشاعر على تكوين صورته وتركيبها، فهو ماهر وحذق في ذلك رغم أن اللغة ملحونة، إلا أنها أسعفته بسحرها وجوهرها البلاغي الذي يستطيع إيصال المعنى كاملاً واضحاً، كما عمل على تسخير آلية الاستعارة وتكييفها وجعلها صورة كاشفة عاكسة لما يريد أن يعبر عنه، وهذا دليل على بلاغة وشعرية الشاعر الملحن، الذي لم يجعل اللغة الملحونة إلا مطية لإيصال تجربته وخبراته في الحياة، ويبرهن على فكره المطلق، وخياله الفياض في عالم الأفكار ولا نعجب لذلك، فبطبجي يمتلك ثقافة متنوعة تأخذ من

1-أحمد الطرابلسي أعراب : الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 44 - 46 .

2-الديوان، ص 137 .

3- ماني : لست، طابق الفتان : أطيق لوعة الحب،

4- الديوان، ص 139 .

5- مضاني : أتعبني كثيراً وأضناني، لأن أسخف: الآن امتلأ بصري بالدموع ومنها "السخفة" بقعة مليئة بالماء .

6-الدواخر: داخل الجسم و أعماقه، لضر: الضرر، أغميق: عميق في النفس، مقواني: حسبي ما أعاني، حدايا:بجانبي.

كل العلوم بطرف، حيث تكشفت معالمها في لغته ووظيفها في عرض صورته الشعرية وتجربته الروحية في مجال التصوف .

3- الصورة الكنائية :

اهتم البلاغيون بالكنائية ولقيت حظها من الدراسة، شأنها شأن باقي علوم البلاغة العربية لأثرها في المعنى وجدواها في إيصاله، وأهميتها في تضخيم مقصد الشاعر ودورها في رسم صورته الشعرية، لأن مفهومها اللغوي والاصطلاحي يصب في هذه المعاني، فقد جاء في القاموس المحيط في مادة كنى: «الكنائية مصدر لفعل (كنيت) أو (كنوت)، يقول كنيت بكذا عن كذا... تكلمت بما تستدل عليه، أو تكلمت بشيء وأردت غيره»⁽¹⁾ .

أما اصطلاحاً فقد عرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: «الكنائية أن يريد المتكلم معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه، مثل ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة (وكثير رماذ القدر) يعنون كثير القرى، وفي امرأة (نؤوم الضحى) المراد أنها مترفة مخدومة لها من يَكْفِيها أمرها، فقد أرادوا -في هذا له كما ترى- معنى ثم لم يذكره بلفظه الخاص به ولكنهم توصلوا إليه بذكره بمعنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر رماذ القدر، وإذا كانت المرأة لها ما يكفينا أمرها ردف ذلك أن تنام إلى الضحى»⁽²⁾.

وعلى هذا الأساس فمفهوم الكناية يعتمد على الخفاء والإضمار والموارة عن المعنى الأساسي بلفظ آخر من جنسه، يدرك بالقرائن ولا يقصد بالإخفاء والإضمار والغموض وعدم الفهم، ولكنه غموض فيه إحياء ودعوة للمتلقي على إعمال فكره وذكائه وعقله للوصول إلى المعنى المطلوب، والصورة الحقيقية التي يقصدها المبدع وهنا تكمن البلاغة في عدم التصريح باللفظ مباشرة وبلغة بسيطة، فلا يضيف على النص جمالاً وخيالاً وشعرية، لكن تكمن في إضمار هذا المعنى وإخفائه وجعل المتلقي يصل إليه بتفاعله المباشر مع النص .

وتعتمد الكناية على معنيين؛ المعنى الأول القريب المحسوس المفهوم من ظاهر اللفظ وغالباً لا يقصده المبدع، وإنما وضع للدلالة والإشارة إلى المعنى الثاني وهو البعيد ويفهم بالذكاء عن طريق القرائن المختلفة وغالباً ما يكون المقصود، وسنحاول كشف الصور الكنائية في الديوان بناء على ما تقدم لمفهوم الكناية، ويظهر ذلك في موضوع المدح والتغني بجماليات المحبوب، حيث يقول بطبجي :⁽³⁾

1- الفيروزبادي : القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 02، 1987، مادة كنى، ص 713 .

2- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص 66 .

3- الديوان، ص 57 .

أَنْشُوفُ وَجْهَكَ حَالِي يَزِيَانُ يَا السُّلْطَانَ
طَبَّ ضَرْيِ الرَّمَقِ بِالْأَعْيَانِ يَا السُّلْطَانَ

يَسْتَقَامُ الدَّلِيلِي ثُمَّ الْحَشَا وَ بَدْنِي
فِي بَهَاكَ الْفَائِقُ عَنْ سَائِرِ الْمَزَانِي (1)

يحدثنا بطبجي عن صفات محبوبه الولي الصالح، فيكني عن جماله الذي لا يوصف، وفرحته به عند رويته (حالي يزيان) و (سقام دليلي) ولا يكتفي بذلك بل يوظف الكناية في التأكيد على جماله (الرمق بالأعيان) (بهاك الفائق) فهذه التعابير معنيان؛ معنى قريب هو الملحوظ والمدرَك، ومعنى بعيد وهو المخفي المكني عنه بالظاهر، وهو جمال الشيخ في إعانته للناس ونجدة المستغيثين به وغيرها من الأعمال الخيرية التي يقوم بها، والتي زينت سيرته، ثم يعرض الشاعر صفات شيخه ومآثره الصالحة، فيقول : (2)

سَلَاكَ كَأَمَنْ يَسِيرُ مَنْ بَرَّ الْكُفَارَ عَلَى رُؤُوسِ الْأَشْهَادِ عُدْتُ أَخْبَارُهُ
وَ أَظْهَرَ سِرَّهُ فِي كُلِّ جَيْهَةِ الْيَمَنِ وَ يَسَارَ عَزَّهُ رَبُّ الْعِبَادِ عَالًا نَقْدَارُهُ
سَلَاكَ الْغَارِقِينَ مِنْ بَحْرِ الزُّخَارِ يَنْبُوعِ الْجُودِ مَا يَخِيبُ مَنْ زَارُهُ

فقد وطف بطبجي الصورة الكنائية لتجسيد المعنى وتقريبه للمتلقى، حتى يستوعب ويعي الصورة كاملة؛ إذ كنى عن الناس الذين شهدوا أعمال الولي الخيرية ولمسوها "برؤوس الأشهاد"، وكنى عن علمه الراسخ وهدايته التي أودعها الله فيه وفي روحه الطيبة ونفسه الخيرة (أظهر سره)، كما كنى عن معاملته الطيبة وصفاته الحسية بينبوع الجود . والمتأمل في الصور الكنائية عند بطبجي يجدها صورا وصفية مشخصة دائما للولي الممدوح، تمتاز بالبساطة والجزئية، إذ يحتاج إلى استكمالها في رسم الصورة الكلية، كما يكنى في موضع آخر عن قدر الولي عند الناس في كل مكان (أصل الرياسة) أي أن أهله وأسرته من السلاطين المطاعة، وهو يصلح أيضا لتوليها وحكمها بل سيد كل الملوك مهما كانوا وأينما وجدوا، كما يكنى عن علمه العزيز والواسع بالبحر الذي ماله قياس (بحر ماله قياس)، ويكنى عن رغبته في لقائه (طالب جلسة معاه)، وهذه المعاني البعيدة التي تهدف إليها الكناية، وأما القرابية فهي الموجودة في ظاهر اللفظ : (3)

سَيِّدُ أَحْمَدَ بُوعَبْسِي مَطَوِّعُ اللَّيِّ أَقْسَى
سَيِّدُ أَهْلِ الرِّيَاسَةِ بَحْرُ مَالِهِ قَيَاسُ
فِي حَضْرَةِ بُمُوسَى بُثُوبٌ سَتَرْتُ أَنْكَسَى (4)
نَالُ الْعَزِّ وَطَيْسَةِ أَنْكَسَى (4)
لَعَلِّي طَالِبُ جَلْسَةِ أَمْلًا مِنْ السَّرِّ كَاسِ (1)
كَاسِ (1)

1- الرmq : نظرة واحدة كلمح البصر، الفائق: جماله الذي فاق الجمال كله، المزانى: يقصد به الزين أي الجمال .

2- الديوان، ص 186 .

3- المصدر السابق، ص 195 .

4- سترُ انكسى : في كنف الولي تستر و تكسى و لا تصاب بالأذى .

مَعَاةً بَذَرَ الْمَسَاءَ
كما وظف بطبجي في ديوانه الكناية عن موصوف (2)، إذ يقصد الشاعر من وراء
الكناية صاحب الصفة لا صفاته، مشيراً إلى شخصه، ويوظف دوماً هذا النوع في مدح
الأولياء والتفصيل في سيرتهم، إذ يقول: (3)

وَيَنْ مَوْلَ النَّاطُورِ	الْمَقَامَ الَّذِي هُوَ مَشْهُورٌ
تَمَّا تَوَجَّدَ قَدُورُ	فِيهِ كُلُّ الصَّبَاحِ وَ عَشِيَّةِ
عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامُ	ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
وَيَنْ مَوْلَ الدُّومَةِ	فِيهِ حَوِيْطَةٌ مَعْلُومَةٌ
وَيَنْ مَوْلَ الْمَعْرَةِ	قَاصِدَةٌ مَا يَنْظُرُ لَزَّةَ (4)

فقد احتفى الشاعر بتصوير الممدوح، مكنياً عن اسمه في القصيدة بأحد صفاته التي
عرف واشتهر بها بين الناس، أو بأحد مآثره التي رويت عنه، وقد لون بطبجي القصيدة
بهذه الصور الكنائية لكي ينقلها للمتلقي ويقنعه بها (مول الناظور، مول الدومة، مول
المعرة، مول المقام ...).

إن هذه الجمل لا تعطينا المعنى المقصود إلا بالتمعن والنظر في القرائن المودعة في
القصيدة، والتي تحيلنا على المعنى البعيد هو المقصود «ومن هنا كانت الكناية صورة؛ لأن
شكل الجملة التي تتخذ الكناية في التعبير بجعل المعنى الثاني المكني عنه يختلف وراء
الصورة، لا نصل إليه إلا من خلالها، وكل تعبير من خلال الصورة هو بحد ذاته أبلغ
والجمل من التعبير المباشر، فالفن هو في الوسيلة التي تعبر بها عن المعنى وليس المعنى
في ذاته» (5).

وشاعرنا يتحدث في شعره الاجتماعي عن مستغانم، ويعني حالها بعدما دخلها
المستعمر الفرنسي، وسلب خيراتها، ففي سياق الحديث عن المدينة لا ينفك أن يكني عنها
بأسماء أخرى، أو بأحد صفاتها وخصائصها (بلدة سيدي سعيد، مول البرهان والكرام)
ويكني كذلك في إطار استكمال صورته الكلية عن أهلها، الذين يمتازون بصفات الشجاعة
والإقدام والكرم وجميع الصفات الطيبة التي عرفت عن الجزائريين (أهل المزية، جود
النجدة، أهل النطحات والمشالية، صلحوا الأعمال، في الخير يد طويلة، تاركين الشر ما
أهدف لهم في البال)، فهذه كنايات وظفها للدلالة على مستغانم وأهلها: (6)

بَلَدَةُ سَيِّدِي سَعِيدٌ مُوَلَّاهًا سُلْطَانُ مَوْلَ الْبُرْهَانِ وَ الْكَرَائِمِ

1-وطيسة : بكثرة

2-وهي التي لا يراد بها صفة لا نسبة بل موصوف (ينظر : حفني شرف، الصور البيانية، ص 223).

3-الديوان، ص 46-47.

4-المعزة : العزيز على النفس.

5-صبحي البستاني : الصور الشعرية في الكتابة الفنية، ص 168-169.

6-الديوان، ص 200.

سَلَّمَ فِيهَا الشَّيْخَ رَأَيْ فِي النُّقْصَانِ اللَّهُ يُلْطَفُ بِمُسْتُغْنَانِمْ
كَانُوا فِيهَا صَوْلَةً أَهْلُ الْمَزِيَّةِ وَ جُودَ نَجْدَةٍ نَعْمَ الرِّجَالُ⁽¹⁾
أَهْلُ النُّطْحَاتِ وَ الْمَشَالِيَةِ نَالُوا الدُّنْيَا وَ الْآخِرَةَ صَلَحُوا الْأَعْمَالُ
لِيَهُمْ فِي الْخَيْرِ يَدُ الطُّوَلَةِ تَارَكِينَ الشَّرَّ مَا أَهْدَفَ لِيَهُمْ فِي الْبَالِ

ويواصل بطبجي حديثه عن مستغانم موظفا الكناية عن موصوف، للتكنية عنها وعن تاريخها الحافل بالأمجاد والمقامات والخيرات، وكيف تحول حالها إلى الخسران والسوء والتدنيس، حيث يقول :⁽²⁾

كَانَتْ مَرَكَاخُ كُلِّ وَالِي عَسَتْهَا بِالْذَوَامِ سَبْعَةُ رَجَالٍ
نَعْمَ الْأَقْطَابُ وَ الْبُودَالِي نَقَبَةُ وَ الْأَنْجَابُ أَهْلُ الْحَالِ وَ الْأَحْوَالِ
مِيزَهَا بَيْنَ الْمُدُونِ عَالِي حَتَّى رَأَاهَا الْيَوْمَ مَا تَسْوِي مَثْقَالِ

كما يكتفي بطبجي عن الحالة السيئة التي وصلت إليها مستغانم بعد بهائها وبهجتها وعمرانها، ومغادرة سكانها الخيرين لها، فيقول :⁽³⁾

رَأَيْ فِي الضِّيْقِ حَالُ حُرَّةِ الْبُلْدَانِ مَنْ يُوصِلُهَا يَعُودِ نَادِمٌ
إِذَا يَنْظُرُ حَالَهَا هَرَبَانِ اللَّهُ يُلْطَفُ بِمُسْتُغْنَانِمْ

لقد كنى الشاعر عن مستغانم الجميلة بـ(حرة البلدان)، وعن الخسران والتغيير المنفر الذي أصاب المدينة العامرة (يعود نادم) و(يرجع هربان) .

إن هذه الكنايات تعكس الحالة النفسية لبطبجي المتحسرة بشدة على مدينته مسقط رأسه، وتكشف حزنه العميق أمام هذا المصاب الجلل الذي لا يستطيع تغييره، فيحاول جاهدا تشخيص الموقف المؤلم لعله يستنهض الهمم، ويستصرخ الضمائر، ويوقظ النفوس. وكنى عن جمال المدينة باسم (الظرفية) (كاملة الحسن البهاء، زينة الأوصاف، هيفاء، فايزة)، حيث يقول :⁽⁴⁾

حُزْنِي حُزْنِي عَلَى الظَّرْفِيَّةِ كَامِلَةُ الْحُسْنِ وَ الْبِهَاءِ زَيْنَةُ الْأَوْصَافِ
نَبْكَي مُسْتُغْنَانِمْ أَنْظِيفَةَ اسْتَحْسَنُهُ مَا أَنْقُولُ فِيهَا يَا عُرَافِ
كَانَتْ بَيْنَ الْمُدُونِ هَيْفَاءُ فَإِيزَةُ مَنْ صَدَّ صَنْفَهَا ابْغُؤَا خِلَافِ

وهي إشارة إلى ما آلت إليه الحالة النفسية المتأزمة التي تنتاب بطبجي والتحسر الشديد عن مستغانم، موظفا الصور الكنائية المعبرة عنها مثل (حزني حزني) ويستمر في التكنية عن سابق عهد مستغانم ، فيقول :⁽⁵⁾

1- صولة : شجاعة وقوة، المزية : المروءة، جود ونجدة : أهل الجود والغوث والنجدة .

2- الديوان، ص 200 .

3- المصدر السابق، ص 202 .

4- نفسه، ص 201 .

5- نفسه، ص 202 .

كَانَتْ مَنْزَةً لِكُلِّ قَاصِدٍ مَنْ جَاءَ حَوَّاسٌ بِالْأَهْلِ وَالْأَوْلَادِ
يَعْشَرُهَا وَيَبْلُغُ الْفَوَائِدِ بِالصَّحْ يَا وَلَدِي بِلَادٍ وَ نَعْمَ الْبِلَادِ
تَجْلِبُ مِنْ شَافَهَا وَعَاوِدُ يَعْشَرُ فِيهَا وَلَا يَنْهَ عَنْهَا تَحْيَادُ
يَقْصِدُهَا مِنْ بَعِيدٍ وَمِنْ قُلُوبِهِ حَيْرَانُ يَتَفَاجِي كَرِيْبَتُهُ وَ يَغْنَمُ
أَهْلَهَا يَكْرُمُوا الْغَرِيبَ بِكُلِّ إِحْسَانٍ اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتَغْنَانِمْ

وتكمن البلاغة في كناية عن النسبة في حديثها عن الموصوف، لكن بطريقة غير مباشرة وغير مقصودة، وتوظف أحد خصائصه أو صفاته للدلالة عليه فهذه من جماليات هذا اللون من الكناية، فإذا كان الجمال أو القبح في أحد صفات أو لباس الشخص فما أدراك بنفسه، نحو قولنا المجد في ثوب الأمير، فنحن نسبنا المجد إلى شيء متصل بالأمير، وهو (الثوب) ولإجراء هذا اللون من الكناية لابد «أن يصرح بالصفة والموصوف، ولا يصرح بالنسبة الموجودة مع أنها المرادة»⁽¹⁾.

يثبت عبد القاهر الجرجاني ذلك بقوله: «إنهم يرومون وصف الرجل ومدحه إثبات معنى من المعاني الشريفة، فيدعون التصريح بذلك، ويكون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه، ويلتبس به»⁽²⁾، حيث يقول بطبجي: ⁽³⁾

دَائِمٌ سَيِّدِي مُوجُودٌ فِي الْإِغَاثَةِ مَا مُثْلُهُ طُودٌ
رَأَاهُ أَمَقَامُهُ مَقْصُودٌ لِيَهْ زِيَارُ أَتَجِيَهُ قُفُولٌ
عَزَّةُ رَبِّ الْمَعْبُودِ خَالَقِي سُبْحَانَهُ ذَا الطُّولِ

فالشاعر يبين الشهرة والسمعة الطيبة للولي (أمقامه مقصود)، وقد نسب الصفات جميعها إلى المقام الذي يتصل به، فالشاعر لا ينسب القوة والقدرة للولي مباشرة، بل لأحد خصائصه أو صفاته فسمعته تفوق الفوارس والرؤساء.

كما يتميز هذا اللون أنه «القسم الوحيد في الكناية الذي يظهر فيه الانحراف عن التركيب ... فالانحراف في التعبير يؤدي بالضرورة إلى التفتيش عن دلالة جديدة تزيل هذا الانحراف»⁽⁴⁾، لتتحول الصورة الكنائية إلى التعريض حين تنحرف عن شكلها، فالتعريض «هو ما أشير به إلى غير المعنى بدلالة السياق سواء أكان المعنى حقيقة أو مجازاً أو كناية»⁽⁵⁾.

وقد أوضح بدوي طبانة حقيقة التعريض وموقعه في التعبير ودلالته وحقيقته البلاغية، بقوله: «وموقع التعريض يكون في الجمل المترادفة والألفاظ المترابكة، ولا يرد في الكلمة

1-المصدر السابق، ص 228 .

2-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 307 - 308 .

3-الديوان، ص 220 .

4-صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 165.

5-بدوي طبانة: علم البيان، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 251 .

المفردة بحال، والسر في ذلك أن دلالاته على ما يدل عليه لم يكن من جهة الحقيقة، ولا من جهة المجاز، فلا يجوز وروده في الألفاظ المفردة والمركبة كما جاز في الحقائق، وكما جاز في المجازات ورودهما معا كالاستعارة والكناية، فإنهما واردان في الأمرين جميعا، وإنما دلالة التعريض كانت من جهة القرينة والتلويح والإشارة، وهذا لا يستقل به اللفظ المفرد، ولكنه إنما ينشأ من جهة التركيب، فلهذا كان مختصا بالوقوع فيه «(1)».

ف للسياق دور مهم في كشف الصور التعريضية، إذ بواسطته نتعرف على المعنى الحقيقي الذي يستتر وراء التعريض الذي يشار به إلى غير المعنى المصرح به، والصورة التعريضية لا بد أن تأتي في الجمل ولا تكون في اللفظة الواحدة، حتى يتوفر السياق ونصل إلى المعنى الخفي من خلال السياق الشكلي الذي تحققه جملة تامة من خلال تركيبها لا لفظة وكلمة واحدة . يقول بطبجي أيضا : (2)

خُلْطَةُ أَهْلٍ جُيْلَانَا تَتَغَسُّ	مَا فِيهَا فَايْدَةُ نَحْيَسَةِ(3)
مَنْ تَخْتَارُهُ تُقُولُ كَيْسُ	تَجْبِرُ فَعَايِلُهُ نَجَيْسَةَ
أَيَّرَحَبَ بَيْنَكَ حَيْنَ تَجَلَسُ	وَ أَتَبَانَ مُحَاسَنُهُ أَنْفَيْسَةَ
ثُمَّ يَبْيَعُكَ بَيْعَ أَمْفَلَسْ	بُسُومَةَ بِالْحَسَدِ رُخَيْصَةَ(4)

فالشاعر يتحدث عن تغير حال الناس وسوء أخلاقهم بواسطة التعريض (بيبعك بيع أمفلس)، (بسومة بالجد رخيصة)، فهذه من بلاغة الكناية بصفة عامة، والتعريض بصفة خاصة، فالشاعر لم يتطرق إلى المعنى المراد صراحة وهو سوء أحوال الناس، وتدهور أخلاقهم، وشيوع الفساد في معاملاتهم، وهذا نتيجة بعدهم عن الدين، وهو المعنى المقصود البعيد والمفهوم من خلال السياق (خلطة أهل جيلنا تتغص، تجبر أفعاليه نجيسة، أبيعك بيع أمفلس، بالجد رخيصة) .

فالتعريض يمنح الصورة قوة وبعدا فنيا، ويستطيع الشاعر من خلالها «تخطيم الصور والمعاني القديمة المستهلكة، والاستعاضة عنها بأخرى جديدة، تصبح تجربتنا بمقتضاها أكثر حيوية وحدة ومضاء، غير أن استخدام الصور المجازية لا يقصد به مجرد استعادة البهاء الحسي للأشياء، وتصوير تجربة الشاعر فحسب، وإنما ليبعث الحياة فيها عن طريق ربطها بعواطفنا وآمالنا ومخاوفنا وتقاليدينا ورغباتنا» (5)، وهو ما ذهب إليه مالارمي (Mallarme) في حديثه عن جماليات الكناية بالتعريض وإخفاء المعنى الحقيقي، فيقول : «أن نسمى الشيء باسمه يعني ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة، هذه النشوة التي

1- نفسه، ص 252 .

2- الديوان، ص 206 - 207 .

3- تتغص : تكدير، نجيسة : أي نحس وغي مباركة فيها .

4- بيع أمفلس : بيع مفلس زاهد فيك يريد تحصيل المال فقط، بسومة : بثمن .

5- إروين دمان : الفنون و الإنسان، ص 75 .

تقوم على غبطة الاكتشاف شيئاً فشيئاً والإحياء وهذا هو الحلم كله»⁽¹⁾. ويقول بطبجي: ⁽²⁾

يَشْرَبُوا الْخَمْرَ جَمِيعُ الشُّيُوخِ وَ شُبَّانِ	مَا فِيهِمْ مَنْ يَقُولُ نَحْشَمُ
أَعْلَى الْقَرَعِ وَ الْكَاسِ يَبْنُو الدِّيَوَانَ	اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتُغْنَانِمُ
مَا بَاقِي فِي الْبِلَادِ نَفْعَةٌ	يَسْتَحْسِنُ الْقَلْبُ زَعَمَةً تَهْنِي الرُّوْعُ

كما يعتمد بطبجي أيضاً إلى استخدام الرمز للتعبير عن معانيه، فيرمز لشيء له علاقة بموضوع الصورة، وقد يكون الرمز مشيراً إلى قصة أو حادثة معروفة لدى الناس حتى يفهمها المتلقي ويتفاعل معها .

ولذلك يعرف البلاغيون الرمز بقولهم : «هو كناية قليلة الوسائط، خفية اللوازم، والرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الحقيقة»⁽³⁾ .

ويعطي الرمز المعنى عمقا، ويفتح للمتلقي أفقا أوسع لفهم النص، كما يعد إشارة نصية وذكىة وشفرة (كود) مفهومة بين الأديب وقارئه بأقل الكلمات وأقصر السبل، ومختصر الطرق لذلك «فالرمز الشعري لا ينفصل عن التجربة الشعرية، إنه مرتبط بها أشد الارتباط. بين الرمز الشعري والمرموز إليه علاقة تداخل وامتزاج والتجربة الشعرية، إما أن تفرغ شحنتها في رمز قديم فتستدعيها وتستحضرها، وإما أن تركز الشحنة العاطفية أو الفكرية في ألفاظ تضيف عليها طابعا رمزيا، فيكون الرمز المستخدم جديدا»⁽⁴⁾. وفي تصوير حبه لشيخه الولي الصالح، يقول بطبجي : ⁽⁵⁾

أَعْدَرُوا يَا أَهْلَ الْهُوَى مَنْ عَقَلَهُ طَارُ	مَنْ ذَاقَ الْحُبَّ كَيْفَ يُصَبِّرُ
خَبَلٌ عَقْلِي وَ فِي قَلْبِي شَعَلَتْ نَارُ	طَالِبٌ لَوْ فِي الْمَنَامِ نَنْظُرُ
شَبْلُ الْأَقْطَابِ لَوْ أَنْظَرْتُهُ بِالْأَبْصَارِ	مَا يَبْقَى فِي الْجَوَارِحِ ضُرُ
نَهْنَهَى مَا أَنْشُوفُ بِإِذْنِ اللَّهِ الْأَكْدَارُ	حَالِي بَعْدَ السَّقَامِ يَجْبَرُ
هَلْ لِي يَا مَنْ ذَرَى أَيْبَرَمَ ذَا النِّقَارِ	نَسْعُدُ بِاللِّقَاءِ الْحَبِيبِ نُظْفِرُ

إن الصورة المقدمة لنا حافلة بالرموز التي تصب في حقل الولي، وقد شحنت برموز الحب والتقدير والوفاء الدائم لشخصه عند الناس (شبل الأقطاب، الحبيب، إمام الأولياء، قطب الأبرار، عز الزيار، سيدي الحراق) .

1-صبيحي البستاني : الصور الشعرية في الكتابة الفنية، ص 168 .

2-الديوان، ص 202 .

3-بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم البيان-، ص 170 .

4-ساين سيمون عساف : الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، 1982، ص 40 .

5-الديوان، ص 177 .

وتكثر الرموز الدالة على المرموز له وهو الولي، للدلالة على جاهه بين الناس، فبطبجي يعبر عن هذه المعاني بتوظيف الصورة الرمزية القائمة على العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، ويكشف هذه العلاقة السياق الذي يخلق المعنى، فيقول: (1)

سَلْسَلَةُ الْجُودِ وَالْخَصَائِلِ وَالْأَسْرَارِ	نُورُكُمْ عَلَى الدُّوَامِ زَاهِرٌ
مَنْ الْجَدِّ لِلْجَدِّ خَبَرُكُمْ بَاقِي يَذْكَارُ	ذُكْرُكُمْ طَبَّ لِلْخَوَاطِرِ
نَجْمُكُمْ ضَاوِيَةٌ عَلَى سَائِرِ الْأَقْطَارِ	ذُكْرُكُمْ عِنْدَ الْعَرَبِ وَحَضَرُ
فِي بَرِّ التُّرْكِ وَالْمَغْرِبِ وَالْأَصْحَارِ	فِي السَّمَاءِ وَالْبُرُورِ وَالْبَحْرِ
أَسْمَعُنَا ذَا الْحَدِيثِ عَنْ سَادَاتِ الْكِبَارِ	أَنْتُمْ جَبَرٌ مَنْ تَكَسَّرَ
كَأَمَنْ مَسْجُونٌ رُوحَ الْبَرِّ الْكُفَّارِ	جَابَهُ بَنُ صَابِرٍ الْمُخَنَتَرِ

وترتكز الصور الرمزية عند الشاعر على خلفية دينية، تجعلنا نربط صورته بالمقدس وقصصه وشخصياته وأحداثه ومجمل صفاته، فهو دوماً يلجأ إلى الرمز الديني لأنه الأقرب من المتلقي، كما أنه يرسم صورة محترمة ومقدسة، تجعل العلاقة بين الرمز والمرموز له تحمل بعداً دينياً عميقاً، ولا عجب في ذلك فقد كان التراث الديني مصدراً سخياً من مصادر الإبداع الأدبي لكل الشعراء الشعبيين الجزائريين، وهذا ما ذهب إليه علي عشري زايد، إذ يقول: «وإذا كان الكتاب المقدس هو المصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوروبيون شخصياتهم وغايتهم، فإن عدداً كثيراً منهم قد تأثر ببعض المصادر الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، حين استمدوا من هذه المصادر الإسلامية الكثيرة من الموضوعات والشخصيات، التي كانت محورا لأعمال أدبية عظيمة» (2).

ويقول بطبجي راسماً صورة رمزية أخرى: (3)

بَجَاهُ اللَّوْحِ وَالْقَلَمِ وَالْكَرْسِيِّ الْغَازِرِ	وَبَجَاهِ الْعَرْشِ وَالضِّيَاءِ وَالظُّلْمَةِ وَالنُّورِ
دَاخِلَتُكَ بِالْأَنْصَارِ جُمْلَةٌ وَاللِّيْ مُهَاجِرٌ	وَبَجَاهِ الْأَرْضِ وَالسَّمَاءِ وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ
بَجَاهِ الْكُتُوبِ الْأَرْبَعَةِ وَالْبَاطِنِ وَالظَّاهِرِ	لِلَّهِ غَارٌ وَجُودٌ يَا جَلُولَ الدُّسْتُورِ
بَجَاهِ الْعَابِدِينَ جُمْلَةٌ وَأَهْلُ الْمُنَاوِرِ	وَبَجَاهِ الْأَوْلِيَاءِ الْخَافِي وَاللِّيْ مَذْكُورِ

فلأبيات حبل بالرموز الدينية العاكسة لثقافة الشاعر المتميزة مثل (اللوحة، القلم،

العرش، الأنصار، مهاجر، البيت المعمور، الكتب الأربعة، المناور ...)

والرمز الشعري يحيط الصورة بفاعلية وحيوية ويحققها بجمالية البعد والإشارة الجميلة للمعنى، لكنه لا يستطيع تحقيق هذه الميزة لوحده، إذ تكفي لفظة وحيدة في سطر للتعبير والتشخيص وتصيرها شعراً، فلا بد من وجود سياق ومشار مشتق منه المعنى .

1- نفسه، ص 177 .

2- علي زايد عشري : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 75.

3- الديوان، ص 129 .

حاولنا قدر الإمكان بسط الصور الكنائية الواردة في ديوان بطبجي، وتحليلها وكشف جمالياتها الفنية والبنى المشكلة لها، وفيها تدليل على توظيفه لها لإيصالها للمتلقي، حيث استوفى بطبجي في عرض صور الكنائية كل أقسامها، التي حددها البلاغيون من كناية عن صفة وعن موصوف وعن نسبة، مبدعا فيها ومبرهنا على قدرته في صنع صور، والتنويع فيها حسب مقتضيات المعنى، لإيصاله للمتلقي وهو مقصد البلاغة .

4- الصورة الكلية :

إن القارئ لديوان بطبجي يلمح أن قصائده صورت حبه وولاءه الشديد للأولياء، فكل قصيدة تمثل الصورة الكلية، أو هي مكونة من مجموعة من الصور الكلية . ولعل سبب وجود هذه الصور الكلية، هو سعي الشاعر إلى إبراز أشواقه وحبه عن طريق المدح لكل ولي صالح بمنطقة مستغانم، فيصور هذه المشاعر والأحاسيس الجميلة على شكل صور كلية متكاملة، فتارة يصف معاناته وشدة شوقه للقاء وليه، وتارة أخرى يناجي طيفه ويطلب منه الزيارة والشكوى إليه من المرض الذي أصابه وطلب رضاه، ووصف النفس وأحوالها، فالشاعر يعتمد على نظام الصورة الكلية لإيضاح وإيصال المشهد كاملا للمتلقي .

وقد برزت ثقافة العصر الذي عاشه بطبجي في شعره ولغته وصوره، إذ نجد طريقة التصوير واحدة شاخصة ومتمثلة في قصائد ابن كريو⁽¹⁾، والشيخ السماتي⁽²⁾، والزنقلي⁽³⁾، والمنداسي⁽⁴⁾، وابن خلوف⁽⁵⁾، وغيرهم من شعراء الملحنون في الجزائر . ولهذا نعثر في الديوان على العديد من الصور الكلية، التي تمثل لوحات تصويرية رائعة تعكس حالته النفسية ومشاعره الداخلية، وقد نجد القصيدة مكونة من لوحات متنوعة، فالشاعر كالرسام يرسم هذه وينهيها وينتقل إلى الأخرى وهكذا .

1- عبد الله ابن القاضي الحاج محمد بن الطاهر ، ولقب عائلته هو التخي، وعرف بابن كريو، ولد سنة 1871 ، وتوفي يوم 27 أكتوبر 1921 بالأغواط . (ينظر: ابن كريو: الديوان، تح: إبراهيم شعيب، الأغواط، ط2، 2004، ص 20-27).

2- هو الشيخ السماتي أحمد بن عبد الرحمن، يرجح تاريخ ميلاده ما بين 1868 و 1872 بأولاد جلال ببسكرة لأنه حسب المخبرين مات على سن 36 أو 40 سنة. (ينظر: أحمد لمين: الشعر الشعبي في سيدي خالد، مجلة آمال، العدد: 53، 1981، ص30).

3- هو أحمد بن التريكي تصغير تركي ولد في أواسط القرن الحادي عشر، ونشأ في تلمسان، لقب بالزنقلي لأن أباه كان موصوفا بالغني، يعد من فحول الشعر الملحنون الجزائري، توفي في أوائل القرن الثاني عشر الهجري. (ينظر : أحمد بن التريكي الملقب ابن الزنقلي : الديوان، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، ط1، 2001، ص25).

4- هو سعيد بن عبد الله التلمساني المنشأ المنداسي (بلدة منداس بغليزان) الأصل، من فحول الشعر الملحنون الجزائري عاش بتلمسان في القرن الحادي عشر الهجري، توفي سنة 1088هـ/1677م. (ينظر: ديوان سعيد المنداسي (الشعبي): تقديم و تحقيق : الأستاذ محمد بخوشة، مقدمة الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د ط، د ت، ص 06. وينظر : ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي: تحقيق و تقديم: ربح بونار، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط، ص 05).

5- هو سيدي الأخضر بن خلوف من فحول الملحنون في الجزائر، نشأ في ناحية مغراوة الجزائرية بمستغانم، قيل أنه ولد في أواخر ق 8 هـ، نظم الشعر الديني خاصة في المديح النبوي، توفي في أوائل القرن العاشر هجري عن عمر يناهز 125 سنة. (ينظر: لخضر بن خلوف، الديوان، تحقيق محمد الحاج الغوثي، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، د ط، د ت، ص 05).

ويروى بطبجي قصة المرأة العجوز مع شيخ الأولياء وجماعته، وكيف استقبلتهم بحفاوة وترحاب وحب، فأحبوها وقربوها إليهم، مصورا لنا مساعدة الشيخ لها في شكل صور جزئية يكمل بعضها البعض، لكي ترسم لنا الصورة الكلية الضخمة، حيث يقول: (1)

أَمْشِي سَيِّدِي مَعَ أَصْحَابَةِ الْكِبَرَامِ	وَالْمَطَرُ أَيُّطِيحُ وَالسَّمَاءُ عَادَ غَمَامَةً
دَخَلُوا الدُّوَارَ ذَا السَّيِّدِ آه يَا فَهَامَ	طَلَبُوا الْمَعْرُوفَ مِنَ الْعَرَبِ خِيَمَةَ خِيَمَةَ
مَا دَخَلُوا الدُّوَارَ وَلَا سَنَتُوا لَهُمُ الْكَلَامَ	أَعْمَى رَبِّي قُلُوبَ هَدْيِكَ الْخَوْمَةَ
كَيْ خَرَجْتَ يَا مَلَاخَ مَسْعُودَةَ الْإِيَّامِ	سَيِّئِي مَرْفُوعَةَ الْمَقَامِ الْمَعْلُومَةَ
كَيْ رَمَقْتَ ذَا الْأَسْيَادِ يَا النَّاسَ بِالْنِّيَّامِ	جَرَاتِ الْعَنْدُهُمْ تَبْكِي مَهْنُومَةَ
قَالَتْ أَهْلًا ضَيْفَ رَبِّي مَا يَنْظَرَامَ	فِي حَقِّ اللَّهِ لَوْ تَشْرَبُوا جُعْمَةَ مَاءٍ
وَعَنْدَهَا نَصِيبٌ مِنَ السَّمْبِيدِ	وَذَبَحَتْ لِيَهُمُ الْمَعْرَةَ الْفَرْدِيَّةَ
وَطَبَخَتْ لِيَهُمُ التَّرِيدَ	وَهِيَ فَارْحَةٌ بِذَا النَّاسِ أَرْضِيَّةَ
بُومَذِينَ حَلَّ بَصَرَهَا التَّكْفَافَ	ارْمَى يَدَهُ عَلَى وَجْهَهَا وَلَا تَأْتِشُوفَ

تظهر الصورة الكلية المشكلة لقصة شعرية متكاملة، بين فيها الشاعر مدى كرم المرأة رغم ظروفها العسيرة، وقيامها بواجب الضيافة، وأظهرت نيته الطيبة وحبها للأولياء، فأثابها الله تعالى وأكرمها عن طريقهم، فقد تكونت الصورة من الصوت الذي نسمعه (تبكي، قال لهم، قالت، اطلب...) والحركة في (نمشو، أمشي، المطر أيطيح، دخلوا، طلبوا، خرجت، دخلوها، جرات، ذبحت، طبخت، تنمشي، أحيات، حل بصرها،...) ونحس بالمشاعر في (فرحها، زغررت، انكيد، السعيد، خاطري) .

فاشتملت هذه الصورة الكلية على الصور الجزئية، فالتشبيه في (ستي حالها انكيد) والاستعارة في (خاطري يريد، سهم العذاب، فرحها ايزيد) والكناية في (سلك خوها من الحديد،) .

وقد وردت أفكار الشاعر مرتبة ومتسلسلة لأنها اشتملت على قصة، تحتم عليه احترام تسلسل الأحداث والزمان فيها، وكانت ممزوجة بعاطفة الإعجاب بالولي وجماعته، وأعمالهم الخيرية، وقد وظف بطبجي الفعل المضارع في سرد أحداث قصته (تبكي، تنمشي، تقول) الذي يفيد التجديد والاستمرارية .

وتأتي صور الشاعر الكلية على هذا المنوال، فتراه يصور حبه وشوقه لوليه في صورة مجملية مكونة من لوحات فنية جزئية حسنة، فيقول: (2)

بِالْغُرَامِ نَوَاحِ أَنْصَادِي	ذَا الزَّمَانُ وَأَنَا عَاطِبٌ بِالشَّوْقِ قَاصِرُ
فِي الشُّعَارِ نَغَزَلُ وَأَنْسَدِي	فِي الدَّلِيلِ مَكْوِي كَيَاتُ بَلَا مُحَاوِرُ
لَأَنَّ أَضْحَيْتُ كَالطَّيْرِ الْفَرْدِي	حَدَّ مَا بِحَالِي فِي ذَا الْعُشَاقِ صَابِرُ
رُؤْفَ عَنْ خَدِيمِكَ يَا سَيِّدِي	صَادَمِي الْجَنَحَ بَاقِي دُونِ النَّاسِ قَاصِرُ

فقد عرض بطبجي مجموعة من الصور الجزئية تمثل صورة الانهيار على ما أصابه من وهن وضعف، لأنه ذاق طعم الهوى والحب، فأشعلت في قلبه النيران، فهو مشتاق لنظرة المقام، فصور ألمه ثم عذابه الداخلي ثم سوء حالته بين الناس، ثم صور الأمل في اللقاء والوعد بالاستجابة بالزيارة والسعادة، بالنظر إليه، وبذلك يطلب من وليه أن يرأف بحاله ويستجيب لندائه .

وفي الموضوع نفسه يركز بطبجي على حرمانه من زيارة الأولياء والشوق لكراماتهم من خلال مجموعة من الصور الجزئية التي تشكل صورة كلية معبرة، فيقول: (1)

ظَنَيْتُ فِي أَسْيَادِي ظَنَ وَ الظَّنْ خَابَ	ظَنَيْتُ رَأَهَ قَلَّ مَعَهُمْ سَعْدِي
حَصْرَاهُ كُنْتُ بَيْنَهُمْ مَتَوَنِّعَ يَا حَبَابَ	إِذَا نَدَهَتْ يَحْضُرُوا فِي وَعْدِي
وَ الْيَوْمَ غَيَّبُوا عَنِّي غَيْرَ بَلَا سَبَابَ	ذَا لِي زَمَانٌ نَلْجَأُ هَذَا حَادِي
صَبْرِي عَلَى إِمَامٍ أَهْلَ اللَّهِ مَفْجِي الْكَرَابَ	سُلْطَانُ الْإِنْسِ وَالْجَنِّ الْبَغْدَادِي

ثالثاً: عناصر الصورة الشعرية:

يتناول هذا القسم من الدراسة عناصر الصورة الشعرية في ديوان بطبجي، من خلال تقسيمها إلى عناصر حسية، اختارتها الصورة إطاراً لها من خلال تشكل الصورة الحسية التي يقصد بها « تلك الأنماط التي ترتد إلى حاسة من الحواس الخمس لدى الإنسان، وعلى ذلك فسوف يكون لدينا تقسيم للصور الحسية، فلقد حدد علماء النفس مجموعة من الأنواع المختلفة للصورة الذهنية، الصورة البصرية صور المشهد" التي يمكن أن تقسم أقساماً فرعية تبعاً للإشراق والوضوح واللون والحركة" والصورة السمعية والصورة الشمية والصورة الذوقية والصورة اللمسية، ويمكن أن تقسم بدورها تبعاً للحرارة والبرودة والصورة العضوية المتصلة بضربات القلب أو النبض أو التنفس والهضم، والصورة الحركية أو العضلية بالتوتر العضلي والحركة العقلية » (2) .

فعناصر الصورة تتشكل من الحجم والحركة واللون والطعم والرائحة والصوت، وهي تمثل أشكال الحواس الخمس، غير أننا لابد أن نوضح الفرق بين عناصر الصورة ومنابعها لأن البعض يطلق على العناصر بالمصادر أو المصادر، « فالأمر يحتاج إلى دقة وتحديد ولعل غموض الصورة، هو الذي دفعهم إلى هذا الخلط، ومن تحدث منهم عن عناصر الصورة أهمل ذكر مصادرها» (3) .

1- نفسه، ص 183 .

2- علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط 02، 1996، ص 36 .

3- علي صبح : الصورة الأدبية - تأريخ و نقد-، ص 164 .

ومنايع الصورة الشعرية هي المصدر الذي تستمد منه أصولها وشكلها وهيئتها لتكونها وتشكلها، بل وتنسجها نسجا جميلا، وتتمثل في «اللفظ الفصيح المطمئن في مكانه والمتناسب مع الغرض والعاطفة، وفي الخيال بألوانه الخلاب، وبابه الواسع الدقيق، وفي الموسيقى بأنواعها وأنغامها، وفي النظم والتأليف سواء أقام على الحقيقة أم على الخيال، وكذلك العاطفة التي تركز على الأضواء وتفرقها، والتي تبعث الأضواء وسط الظلام، وبها تنطلق الصورة بالحزن أو تهتز بالفرح» (1).

ولاشك أن النظرة الكلية للصورة مهمة، لكن عملية تحليلها وكشف جمالياتها أهم، لأننا بواسطة العين المحللة نكشف عن عناصر الصورة والميكانيزمات المتحركة فيها، وآليات الخيال المسبوك فيها، كما نتوصل إلى قياس قيمتها الفنية، ومن خلالها نتعرف على الأديب وخصائص أسلوبه وطريقة كتابته.

ويحصى على صبح عناصر الصورة الفنية، فيقول: «من وسائل الصورة تتولد العناصر، وعن مصادرها تتكون عناصرها، والمنايع فيها تثريها بالألوان وتموج بالحركات، وتدب فيها الحياة، وتكشف عن مكاتم الوجود، وأسرار الحياة، وبالعناصر في الصورة تنطق الطبيعة، وتهمس مظاهرها موشوشة من غير حماسة ولا خطابة وفي وشوشتها السحر كل السحر» (2).

وعلى هذا الأساس نستطيع تقسيم عناصر الصورة الفنية وفق مجموعة من الحواس، التي تساعد على نقل المشهد إلى مختبر الشاعر لكي يشكل لنا صورة خيالية مبدعة، تساعد على الارتقاء بالمتلقي إلى نشوة المعنى التي يخلفها في نفسه، بديمومة تضاهي ديمومة حبه للشعر وتذوقه، وسوف نحاول التمثيل لكل صورة منها :

1- الصورة البصرية:

ويقصد بها الصورة المرصودة عن طريق حاسة البصر، وهي كل ما تلتقطه عين الشاعر وترصده من مشاهد الطبيعة، فهذا الانعكاس ينقل ليسهم بشكل فعال في تشكيل الصورة، يقول بطبجي : (3)

أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعِطَاءِ وَ الْبُرْهَانَ	لَاشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَهُمْ طَائِرِينَ عَقَبَانَ	بَغَيْرِ جُنْحَةٍ فِي الْأَعْلَى خَالَقِي أَخْفَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَهُمْ عَمَرُوا الدِّيُونَ	بِأَنْوَارٍ أَبْتَهَجُوا سُبْحَانَ مَنْ أَنْشَاهُمْ

فالشاعر يرسم صورة الرائي لأهل البرهان والعطاء، والمشاهد لكراماتهم التي لا تنقضي، عاكسا من خلالها حالة الطيران كالعقبان القوية التي تسمو في الفضاء شامخة،

1- نفسه، ص 165 - 166 .

2- علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 260 .

3- الديوان، ص 168 .

وصورة جلوسهم في الديوان بأنوارهم، فكل من ينظر إليهم يحس بالسرور لطيب وجوهم، وحسن أعمالهم وسرائرهم .

كما يعرض في صورة أخرى الأثر النفسي الجميل والطيب الذي ينطبع في نفسه، عندما ينظر ويتأمل في وجه شيخه، فيبرأ من آلام البعد والنأي والغياب، عن طريق حاسة البصر الذي تمثل فيها الجزء الأكبر، حيث يقول : (1)

أَنْشُوفُ وَجْهَكَ حَالِي يَزِيَانُ يَا السُّلْطَانُ يَسْتَقَامُ الدَّلِيلِي ثُمَّ الْحَشَا وَ بَدْنِي
طَبْ ضَرِي الرَّمَقُ بِالْأَعْيَانُ يَا السُّلْطَانُ فِي بَهَاكَ الْفَائِقُ عَنْ سَائِرِ الْمَزَانِي

يؤكد بطبجي أن شفاء سقمه وعلته لا يكون إلا بالنظر إلى وليه، ويحرص الشاعر على ذلك (إني طالب أنشوف)، ويصور جمال الولي عن طريق البصر، حيث يقول : (2)

طَالِبٌ أَنْشُوفٌ بِالْأَبْصَارِ حُسْنُ زَيْنِكَ يَا جَلُولُ
لَا غَنَى تَطْفَى ذَا النَّارِ يَا مَرَاةَ كُلِّ عَقُولُ
مَا أَهْدَفَ مِنْكَ بَشَارُ لَا رَاوِي لَا مَرْسُولُ (3)

ويوضح أثر رؤية سيده على نفسه بالهناء والطرب وزوال الهموم والخواطر، فيقول : (4)

إِذَا أَنْظَرْتُ سَيِّدِي نَبْرًا يَا سَامْعِينَ نَهْنَى وَ نَنْطَرِبُ يَهْدُبُوا الْأَكْدَارُ
عُقَارُ مُحْنَتِي الْجِيلَانِي ضَاوِي الْجَبِينِ بَاهِي الْمَحَاسِنِ أَقْوَدِرُ يَا حُضَارُ
مَنْ فَاقَ زَيْنَهُ عَلَى الْأَمْرَانِ الضَّاوِينَ الشَّمْسُ وَالْكَوَاكِبُ وَ بَرَقَ الْأَمْطَارُ

وهكذا راح بطبجي يشكل لوحة فنية يسرد فيها أوصاف وأخلاق الجيلاني، وقد ساعد البصر بشكل واسع في تكوينها وتشكيلها، ويؤكد الشاعر بالتكرار في الأبيات الآتية على حاسة البصر وهي العين بلفظة (أنشوف)، حيث يقول : (5)

يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي شَمْسُ الْعُقُولِ كَنْزُ الْأَسْرَارِ لَعَرَجُ دَبَابِ التَّالِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي فَحْلُ الْفُحُولِ سَيْفُ الْمُشَالِيَةِ مَنْ لَا مَثْلُهُ وَالْي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي بَذَرُ أَنْقُولِ مَحْبُوبُ حَضْرَةِ الدَّائِمِ الْجَلَالِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي شَمْسُ الْمُنِيرِ مُشْرِفُ النَّسَبِ مَنْ نَسْلُ الْمُخْتَارِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي زَهْوُ الضَّمِيرِ مَغِيثُ مَنْ حَصَلَ الرَفِيقُ الْخَطَارِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي عَبْدُ الْقَدِيرِ سُلْطَانُ الْأَوْلِيَاءِ نُورُ الْبَذْرِ الْوَارِي

1- نفسه، ص 57 .

2- نفسه، ص 57 .

3- أهدف : زارني فجأة، بشار: مبشر بالخير، راوي: إنسان يروي أخبارك لنا، مرسول: رسول .

4- الديوان، ص 110 .

5- نفسه، ص 63 .

يَا مَنْ دَرَى أَنشُوفَ بَعَيْنِي كَنْزَ الْأَسْرَارِ
يَا مَنْ دَرَى أَنشُوفَ بَعَيْنِي قَطْبَ الْأَبْرَارِ
يَا مَنْ دَرَى أَنشُوفَ بَعَيْنِي نُورَ الْأَبْصَارِ
مَهْلَهْلُ الْأَعْقَادِ نَهَارَ الْمَيِّدَانِي
سُلْطَانُ كُلِّ سَيِّدٍ إِمَامُ الدِّيَوَانِي
مَنْ لَاحَ لَذَّتُهُ فِي مَوَاسِطِ الْأَكْنَانِي

فقد سيقّت صور الشاعر على شكل تمني، بالنظر والملاقة والجلوس والتحدث للولي (يا من دري أنشوف)، فالأسلوب إنشائي بصيغة الاستفهام وغرضه التمني، وكان الاعتماد والمعول فيه على الحاسة البصرية، وقد لعب البصر في تشكيل صور الشاعر دورا مهما، لأن بطبجي لم ير هؤلاء الأولياء إنما سمع عن أخبارهم وشهد ولاء الناس لهم، فحاول أن يرتقي ببصره وبصيرته للتطلع إليهم ورؤية كراماتهم، يقول : (1)

شَاعِرُكَ عَبْدُ الْقَادِرِ
طَالِبُ فِي وَجْهِكَ نَنْظُرُ
بُطْبُجِي طَالِبُ التَّحْرِيرِ
يَا الْفَحْلُ جُلُولُ الْمَيْرِ
رُؤْفَ لِي وَاعْزَمَ بَادِرُ
رَأَهُ جَسَدِي عَادَ اضْطَرِيرُ

2- الصورة السمعية :

هي متصلة بحاسة السمع، وتساعد الشاعر كثيرا في صنع تجربته، وتعد من عناصر الصورة الموحية الهامة والأساسية .

ويلق إبراهيم أنيس على أهمية حاسة السمع، وتقديمها على حاسة البصر قائلا: « إن حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر، فهي تستغل ليلا نهارا وفي الظلام وفي النور، في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور، والإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكارا أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر، مهما عبر فتعبيره محدود المعاني غامض» (2) .

فالأمر إذا لا يقتصر على الإدراك بالبصر فقط بل مصادره متعددة، فالسمع وسيلة فعالة لإدراك الجمال والتمتع به، فنحن نستلذ بالسماع إلى الأصوات الجميلة الرقيقة الحسنة، ونشمئز من الأصوات المنكرة .

وبالتالي يوظف الشاعر الأصوات بجميع أنواعها من مهموس هادئ، ومجهور صارخ يقرع الآذان، ليعبر عن صرخات نفسه، فها هو ذا يرسل صرخاته التي تستتجد وتطلب المعونة والزيارة من وليه، فيقول : (3)

عَارِي عَلَيْكَ يَا دَبَابُ الدَّهْشَانِ
نَبْعِي تَقُولُ لِي لَا تَدَهْشِي مُضْمَانِ
يَا صَرِخَةَ الْغَرِيبِ وَهُوَ جَانِي
دُنْيَا وَآخِرَةَ يَا سَيِّدِي تَرَعَانِي
كَيْفَاشْ نَنْغَيْنَ أَكْ أَنْتَ سُلْطَانِ
يَا نُورُ مَقْلَتِي يَا ذُكَارُ أَجْنَانِي

فقد وظف الشاعر هذا الصوت القوي لأنه يعلم أن الصرخة ملفتة للانتباه أكثر من النظر أو الأبصار، فهي مؤثرة تعبر عن قوة الإدراك، ثم ينتقل الصوت إلى الانخفاض

1- نفسه، ص 62 .

2- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1971، ص15.

3- الديوان، ص 91 .

(نبغي تقول) ، ويوظف بطبجي النداء الذي غرضه الدعاء والتوسل صباحا ومساء، فأضحى مثل المجنون يترجي وجوده باكيا، حيث يشخص دموعه، فيقول : (1)

ذَالِي زَمَانٍ مَمْحُونٌ بِأَسْمِكَ أَنَادِي فِي الصُّبْحِ وَالْمَسَاءِ كَالْهَيْبِلِ نَرْجِي
بِالدُّمُوعِ كَالْمَطَرِ هَاطِلَةً مِنْ نَمَادِي مَسْلُوبٌ مِنَ الْعَقْلِ مَا قَضَيْتَ حَاجَةً
بَاقِي طَرِيحٌ مَكْرُوبٌ بَيْنَ الْحَسَادِي وَأَنْتَ شَهِيرٌ سَقَامٌ كُلُّ عَوْجَةٍ (2)

ويستمر الصوت في الانخفاض أكثر، وهي صورة بديعة جميلة تصور استخدام الشاعر للصوت والتدرج في التقاطه واستخدامه في شعره ورسم معانيه، مراعاة للحالة النفسية للمتلقى وتماشيا مع نفسيته أيضا، بعد سرد بلواه ومصيبته في حب سيد الأولياء طالبا أن يصغي إليه ويسمعه، لتلين اللغة أكثر ويزداد الأسلوب طواعية وتتهذب الألفاظ، وتهدا الجوارح، فيناديه (يا المير، يا غاية الأمل، تصغي، يا خيار رأس مالي، يا الفحل، من الحق، نسبي عليك يا بوعلام، دلالي، برك من الجفاء)، فيقول : (3)

نَدْعِيكَ لَشَرَعٍ يَا الْمِيرُ تَصْغِي لِي تَبْرَأُ جَوَارِحِي مِنَ الْبَلَاءِ عَطِيَّة (4)
يَا غَايَةَ الْأَمَلِ يَا خِيَارَ رَأْسٍ مَالِي مِنَ الْحَقِّ يَا الْفَحْلَ مَا تَكُونُ هَرَبَةً
نَسْبِي عَلَيْكَ يَا بُوعِلَامَ دَلَالِي بَرِّكَ مِنَ الْجَفَاءِ طَبْتُ مِنَ الْمَحَبَةِ

وهكذا ينتقل الشاعر من الصرخة إلى المناداة إلى الإصغاء، وهو توظيف حسن في استخدام الصوت، واستثمار لحاسة السمع لرسم الصور الفنية .

ويطلب الشاعر من الناس الإصغاء بتركيز لهذا الوزن، مستغنيا بوليه، فيقول : (5)

أَصْغِي لِي يَا فَطَانُ ذَا الْوَرْنِ أَبْغَيْتُ أَنْجِيْبَهُ
يَا سُلْطَانَ الدِّيَوَانِ غَيْثُ أَخْدِيمِكَ يَا حَايِزُ الْفَخْرِ
قَلْبِي بَاقِي لَهْفَانُ مَنْ حُبُّكَ طَالَ الْهَيْبَةِ

فهذا المشهد يمثل صورة صوتية جميلة ممتعة، يصور فيها بطبجي تعلقه الدائم بوليه وربط فكرة الغوث به (أصغي لي)، وهذا يكشف الأثر الجمالي للصورة السمعية .

ويشكل بطبجي صورة سمعية أخرى من استغاثة الناس بمختلف أجناسهم بوليه (تنداه

بَاسْمُهُ جَمُوعَهَا عَرَبٌ وَدَيْلَمٌ وَالْعَجَامُ، وبربر وترك وسودان)، وتصرخ باسمه طالبة

نجدته (تَصْرَخُ بِهِ كُلُّ لَاهِفٍ غُوثُ اللَّيِّ هُوَ كَرِيبٌ) : (6)

عَدَالُ السَّرُوجِ مَائِلَةٌ فَارُسُهَا يَوْمَ اللَّطَامِ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ السَّقِيَّةُ النِّجَاةُ سَيِّدِي مِنْ قَصْدُهُ مَا يَخِيبُ
تَنْدَاهُ بِأَسْمُهُ جَمُوعَهَا عَرَبٌ وَدَيْلَمٌ وَالْعَجَامُ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ بَرَابِرُ وَ الْأَتْرَاكُ جُمْلَةٌ وَالسُّودَانُ يَا اللَّيِّيبُ
الْمَشْرِقُ وَ غَرْبُ جُوفٍ وَ الْقُبْلَةُ فِي حَكْمَةٍ تَمَامِ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ تَصْرَخُ بِهِ كُلُّ لَاهِفٍ غُوثُ اللَّيِّ هُوَ كَرِيبُ

1- نفسه، ص 98 .

2- محنون: مريض، كالهيبيل: المجنون . مكروب: مصاب بالابتلاء أي الخوف، الحسادى : الحسادون، سقام : بقيم، عوجة: الاعوجاج.

3- الديوان، ص 98 .

4- ندعيك لشرع : أستحلفك بالشرع، المير : أحد أسماء الولي الصالح، عطية : معطوبة أي مريضة .

5- الديوان، 136 .

6- نفسه، ص 148 .

أَبْعِدُ الْمَنْزِلَةَ قَرِيبُ النَّدْهَةِ فِي كُلِّ تَمَامٍ لَعَرَجَ خَضِرِ الْعَلَامِ رَاكِبُ رَفْرَافٍ فِي الْإِغَاثَةِ مَا يَعْجَزُ مَا يَهْيَبُ
3- الصورة الذوقية:

يسمى بعض الدارسين الطعم⁽¹⁾، وهو عنصر من عناصر تشكيل الصورة، نستدعيه إذا كانت مركبة على هذه الحاسة المهمة في إدراك الإنسان ونقل تجاربه قصد الاستفادة منها، وظفها الشاعر في كثير من صورته، يقول مثلاً :⁽²⁾

يَمْلَأُنِي مِنْ بَحْرِهِ إِمَامُ الْأَقْطَابِ كَأْسٍ	يَنْفِي عَنِّي الْوَسْوَاسِي
وَيَشْبِبُ دِينَارُ الثَّقَاتِ بَعْدَ النَّحَاسِ	حُبُّكَ حَرَمَ أَنْعَاسِي
يُرْوِينِي مِنْ كَأْسِهِ	طَيْبٌ مِنْ جَالْسِيهِ
نَقْتَبَسُ مِنْ شَمْسِهِ	هَمَامٌ جُمِعَ الشُّمُوسُ
فِيضٌ وَآمِلٌ كَأْسُهُ	أَسْقَى جُمَيْعَ الْجُلُوسِ

فالشاعر يشكل صورة ذوقية، حيث يوضح فيها أنه يتمنى الارتواء من خمر وليه الطيبة فهي شفاء لكل مرض وداء، والارتواء يسبقه الذوق ثم الشرب، أي حالة الشبع من خمره الصافي .

لا يزال بطبجي يطمع في الشرب من خمر الولي، إذ يصف طعم وذوق وشرب الخمر من كأسه، ويصور مشهد عطشه وظمأه من ماء وليه الذي لا يرتوي منه أبداً، فتشكلت صورة موحية دالة على حالته وشوقه، فيقول :⁽³⁾

يَا سُلْطَانُ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ	دَاوِينِي بِدَوَاكِ طُبْنِي
شَرَبْنِي مِنْ مَائِكَ نَنْجِبَرُ	يَا ابْنَ خَيْرَةٍ لَا تَجُوزْنِي
طَالِبُ مَنَّاكَ حَلَةَ السَّتْرِ	تَمَلَّلِي بِرِضَاكَ مَخَازِنِي

فالشاعر يرسم صورة النهر الصافي العذب، المشتاق للشرب من خمره لكي تستقيم أحواله، فقد قرن في الصورة شفاؤه وسعادته بالشرب والتذوق من مياه وليه. ومن صورة الماء والخمر ينتقل الشاعر ليصور لنا مشهداً ذوقياً آخر، وهو طعم العسل فيقول :⁽⁴⁾

نَرَجَا مِنْ حُسَانِ فَضْلِهِ	يَعْطَفُ لِي سَيِّدُ الرِّجَالِي
يَعْمَرُ جَنْحِي بِطَيْبِ عَسْلِهِ	وَيَحِلُّ عَنَائِي عَقَالِي
يَهْنَأُ قَلْبِي بِزَوْلِ هَوْلِهِ	وَيَقْعِدُ فِي حَمَاهُ حَمْلِي

1- ينظر : علي صبح، بناء الصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 260 .

2- الديوان، ص 135 .

3- المصدر السابق، ص 136 .

4- نفسه، ص 148 .

فالشاعر يبدي رغبته في تذوق عسل الولي الطاهر، يترجاه أن يغطيه من حسان فضله وبركته، فهذا دلالة على تعلقه به بواسطة هذه الصورة التي أحد مكوناتها الذوق .

ويتغني بطبجي في رسم صورة الخمر بواسطة التشكيل الذوقي، فيصفها دوما بالنقاء والصفاء والزلال والدواء، كما أنها وسيلة للراحة والطمأنينة، وهذا يعطيها بعدا مقدسا ويمثلها في ذهن المتلقي لتكتمل صورتها الممتعة، فيقول : (1)

شَرَبْنِي كَاسَ مَنْ الرُّفِيعِ أَمْدَامُكَ صَافِي زُلَالٍ يَبْرَدُ غَلِيلٌ خَاطِرِي بَعْدَ اسْتِقَامِهِ يَنْشُرَاحُ
دَاوِينِي يَا مَرَّاحَ بَصْرِي نَبْرًا مَنْ ذَا الْعَلَالِ يَا لَعْرَجَ لَيْكُ طَارَ عَقْلِي رَفَرَفَ بِلَا جَنَاحُ

ويشيد الشاعر بالأولياء و بشرابهم في صورة ذوقية أخرى مجسدة للمعنى، فيقول: (2)

كَيْفَ يَسْلَى مَنْ لَا شَرِبَةَ كَيْسَانُ كَيْفَ يَهْنَى مَنْ لَا لَهُ زَادَ مَنْ أَدْعَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعَطَاءِ وَ الْبُرْهَانِ لَاشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ

وهكذا الشاعر يقدم صورة أخرى ذوقية تنبئ عن خياله الخصب وجمالية انتقاء وتشكيل للصور، فيوظف عناصرها التي هي الخمر بكأسها اللذيذة، التي أصبحت كأسا للوصال والحب والتلاقي، وتخرج عن كونها كأسا عادية وخمرهم ليست دنيوية، بل هي من نوع آخر.

أما في المقطوعة الآتية يتحدث الشاعر عن أثر اللذة الذوقية وما تفعله خمرهم، فهم يحيون النفس، فهذا سرهم وهذه كرامتهم، وقد تطرق الشاعر إلى هذه القضية في ديوانه عدة مرات، يقول بطبجي : (3)

شَرَبُوا كَاسَ الْوَصَالِ خَمْرُهُمْ وَأَفْنَاوَا وَ بَقَاهُمْ بَعْدَ مَا أَنْتَقَلَوْا يَا رَاوِي
وَ أَحْيَاوَا النَّفْسَ بَعْدَ قَتْلُوهَا وَ أَحْيَاوَا لُبْسُ مَنْ كُلُّ صُنْفٍ مِنَ السُّرُكْسَاوِي
مَا وَقَفُوا فِي الْعَزِّ مَا بَاعُوا وَ أَشْرَاوَا حَجَزُوا بَيْنَ الْبُحُورِ حَسَّ وَ مَغْنَاوِي

وفي المقابل يهجو الشاعر في صورة ذوقية خمر الدنيا التي تجري على أيدي الناس، يعاقرونها بصور مخزية وغير أخلاقية، فهي من الكبائر التي نهى عنها الله، فنظر إلى من يشربها أنه عاصي، يقول : (4)

يَشْرَبُوا الْخَمْرَ جَمِيعُ الشُّيُوخِ وَ شَبَابُ مَا فِيهِمْ مَنْ يَقُولُ نَحْشَمُ
أَعْلَى الْقَرْعِ وَ الْكَاسُ يَبْنُو الدِّيَّوَانُ اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتَغْنَانُمْ
مَا بَاقِي فِي الْبِلَادِ نَفْعَةٌ يَسْتَحْسِنُ الْقَلْبُ زَعَمَةً تَهْنِي الرُّوْعُ

1- نفسه، ص 152 .

2- نفسه، ص 168 .

3- المصدر السابق، ص 169 .

4- نفسه، ص 202 - 203 .

و هكذا نجد الشاعر يهيب بخمر الأولياء الصالحين، و يشكل منها صورة ذوقية خيالية جميلة، طيبة التدوق، بهية المنظر، فيقول : (1)

يَعْطَفُ عَنِّي نَبْرًا مَن جَمِيعِ الضَّرَارِ
لَأَنِّي شَارَبْتُ خَمْرَةً كَيْوُسَ مَذْخَرَةٍ

و يصف الخمر بأنها كؤوس مدخرة كناية عن التعتيق، والإيغال في العدم، ولها أثر كبير وفعال فيمن يشربها، فهي من أجود وأحسن أنواع الخمر عند المتذوقين .
ويوظف الشاعر صورة ذوقية جديدة لمن يكن له العدا ممن يحتقرون الشيوخ، ولا يعترفون بكراماتهم، ويهاجمون المتصوفين، ويرمونهم بتهمة واهية، ومن ضحاياهم شاعرنا الذي عانى الكثير من ظلم الناس على حبه لسيده، فكان جزاؤهم هذا الحرمان الذي لحقهم في الدنيا و الآخرة : (2)

نَبَغِي اللَّيْ غَتَبْنَا يَبْقَى بَيْنَ الْأَعْقَادِ سَهْمُ الصُّدْقَةِ
تَسْقِيهِ كَأْسُ سُمِّ الْفُرْقَةِ تَعْمِيهِ مِنْ ضِيِّ الْعِيَانِ
جَزَاءُ اللَّيْ تَعْدًا يَلْقَى الْمُرُو عِلْتُهُ اللَّسَانِ

و يقول في موقف آخر وصورة ذوقية مشابهة أيضا : (3)

نَشْرُبُ مِنْ بَحْرَةِ الْمَالِي لَيًّا سَيِّدَ الْأَسْوَدِ يَمْلَأُ
يَمْلَأُ كَأْسَ مَنْ الْخَمْرِ الصَّافِي يَصْقَى قَلْبِي مِنَ الْغَشَشِ نَبْشَرُ بِالْأَمَانِ
يُطْفِئُ مَشْعَالَ الْمُحَبَّةِ بَرْكَانِي يَعْطَفُ لِي زَهْوُ خَاطِرِي سُلْطَانِ أَحْمِيَانِ

ويوظف بطبجي أغلب أفعال الذوق (نشرب، نروي، نورد، تسقي، نصب...)(وخاصة فعل "ذاق" للتركيز على الصورة الذوقية، مستعملا الاستعارة لتشكيل الصورة، فالحب يشبه الماء أو العسل أو الخمر، وحذفه ورمز إليه بأحد لوازمه وهو الذوق وألحقه بالحب وهو شيء معنوي، وهذا للدلالة على تمكن الشاعر وقدرته الجمالية على السمو والارتقاء بالصور، ومحاولة إيصالها للمتلقي حتى تلقى التأثير ويتفاعل معها : (4)

أَعْدَرُوا يَا أَهْلَ الْهُوَى مَنْ عَقْلُهُ طَارَ مَنْ ذَاقَ الْحُبَّ كَيْفَ يَصْبَرُ
خَبَلَ عَقْلِي وَفِي قَلْبِي شَعَلَتْ نَارُ طَالِبُ لَوْ فِي الْمُنَامِ نَنْظُرُ

4- الصورة اللسبية :

يعد اللمس أحد العناصر الأساسية لتشكيل الصورة، يستعين به القراء والمبدعون لتصوير مدركاتهم اللسبية وكل ما تقع عليه حواسهم بواسطة الاحتكاك العفوي، فيصفون

1- نفسه، ص 198 .

2- نفسه، ص 193 .

3- المصدر السابق، ص 188 .

4- نفسه، ص 177 .

ما تنقله حواسهم من برودة وحرارة ونعومة وخشونة وجمود وليونة، وغيرها من الأحاسيس عن الشيء الملموس.

ويشكل شاعرنا أحيانا صورته بعنصر اللمس، حيث يرجو فيها من الولي الصالح أن يستره من كل عيب ويضعه تحت جناحه، فيقول : (1)

طَالِبُ بَجَاهِكَ نُسَلِّكَ مِنْ الْمُضَائِقِ وَالشَّدَّةِ
دِيرْنِي تَحْتَ أَجْنَاخِكَ مَا نَخَافُ الْيَوْمَ وَغَدًا
بَغَيْتُ تَطْبَعْنِي وَلَدَكَ فِي زَمَانٍ أَبْلَا جَحْدَةَ

ويستمر الشاعر في رسم صورة ملمس رأس الولي الصالح والتقرب منه، ولا يتأتى له ذلك إلا بعد رضى الشيخ عنه، بعد مجموعة من المجاهدات والرياضات الصوفية التي ترتقي به إلى ملامسة الولي والتقرب منه شخصيا، يقول : (2)

صَاحِبَ الرِّقْبَةِ مَا يَنْهَانِ يَا السُّلْطَانَ فِي السَّرْعِ السَّابِقِ طُولَ الْمُدَّةِ آئِدْنِي
مَنْ أَقْبَضَ فِي رَأْسِ الرِّقْبَانِ يَا السُّلْطَانَ يَشْتَهَرُ اسْمُهُ مَا بَيْنَ الْأَطْيَارِ بَرْنِي

ويستغيث بطبجي بوليه بأن يفك سجنه ويواسيه، ويعوده في مرضه وبلواه، فقد ساهمت الحاسة اللمسية في تشكيل الصورة الشعرية، التي فيها حركة الفك وإطلاق القيد بواسطة الملامسة العضوية : (3)

غَيْثِي يَا بَنَ خَيْرَةَ يَا الْفَحْلَ رَأْسَ بَحْرِي
فُكْنِي مِنْ ذَا الْكَشْرَاءِ غَيْثِي وَابْرِي ضُرِّي

والصورة اللمسية نفسها يوظفها الشاعر لكن بطريقة غير مباشرة، يفهم منها المتلقي أن هناك تلامس تكون فيه يد الولي تتدخل لتغيث الناس وتستجيب لندجتهم، وقد وظف الشاعر أفعالا يقصد منها الملامسة (جود، أعطف، أطلق) : (4)

الْعَرَبَ وَالْعَجَمَ وَالسُّودَانَ يَا السُّلْطَانَ كَثُرَتْ الْخَلْقُ بِاسْمِكَ يَا الْوَلِيَّ اتَّعَانِي
يَا الْجِيلَانِي غَالِي الشَّانِ يَا السُّلْطَانَ جُودٌ وَأَعْطَفَ عَنِّي وَأَطْلَقَ سَرَاحَ سَجْنِي

كما يجسد الشاعر صورة أخرى عن طريق أحد أفعال اللمس، فيقول : (5)

كَأَنْتَ وَاحِدَ الْعُجُوزِ عَمِيَّةٍ مِنَ الْأَبْصَارِ مَا تِرْزَقُ غَيْرَ بَنْتِ صَغِيرَةٍ بَكْرَةٍ
بَانِيَّةٍ خِيَمَةٍ مَعْبَدَةٍ شَقَّ الدُّوَارِ مَا عِنْدَهَا أَهْلٌ وَلَا صَدِيقٌ وَلَا عَشْرَاءُ
إِلَّا هِيَ وَبَنْتَهَا حُرَّةَ الْأَبْكَارِ سِتِّي مَسْعُودَةَ الْيَّامِ صَبَّارَةَ

1- نفسه ، ص 57 .

2- نفسه، ص 61 .

3- المصدر السابق، ص 61 .

4- نفسه، ص 61 .

5- نفسه، ص 67 .

فِي حَالِهِمْ صَابِرِينَ لَقَضَاءِ الْجَبَّارِ تَحَلَّبُ شَائِنٌ قَلِيلٌ مَادَّ إِلَّا عَبْرَةً
وهكذا نلاحظ توظيف الشاعر لفعلي (بانيه، تحلب) وهي لا تتحقق إلا باللمس والاحتكاك، حيث يرسم صورة الخيمة التي بنيت بجانب البلدة الصغيرة (شق الدوار)، ويوضح أن سكان الخيمة عجوز كفيفة وابنتها مقتطعتان عن العشيرة والأهل، كناية عن الفقر المادي والمعنوي، فطريقة عيشهما وبناء الخيمة جسدت وضعية العجوز وابنتها . ويعرض الشاعر لكرامة من كرامات الجيلاني، مع العجوز الكفيفة وابنتها في صورة لمسية، فيقول: (1)

وَعَنْدَهَا نَصِيبٌ مِنَ السَّمِيدِ	وَذَبَحَتْ لِيَهُمَ الْمَعَزَةَ الْفَرْدِيَّةَ
وَطَبَخَتْ لِيَهُمُ التَّرِيدَ	وَهِيَ فَارِحَةٌ بِذَا النَّاسِ أَرْضِيَّةَ
أَنْطَقَ الْفَارَسُ الشَّدِيدَ	لَأَصْحَابِهِ قَالَ خَلَصُوا ذَا السَّعْدِيَّةَ
بُعْزَةً قَامَ حَطَّ السَّيِّدِ	أَعْلَى الْمَعَزَةَ وَقَالَ بِإِذْنِ اللَّهِ تَحِيًّا
أَحْيَاتٍ بِأَمْرِ الْوَحِيدِ	وَاطْلُبْ رَبِّي فِي الْحَيْنِ وَجَدْتَ عَشْرَةَ مِئَةٍ

ومن هنا نلاحظ توظيف الشاعر لأفعال اللمس لتشكيل صورته الشعرية منها (حط اليد)، فعندما لمس الولي الطعام قامت العنزة وعاد للحياة وسرت في جسدها الروح، إضافة إلى أفعال لمسية أخرى (ذبحت، طبخت، خلصوا)، وقد استطاع الشاعر تصوير ونقل هذه القصة للمتلقي، بواسطة أحد العناصر المهمة وهو اللمس، بالاستعانة بالعناصر التي من شأنها شحن الصورة بكل الطاقات الخيالية، حتى تكون خفيفة الظل -جميلة الوقع-، لائقة الملمح، مؤثرة في الوجدان .

ويعبر الشاعر بصورة لمسية أخرى، كيف استوطن هذا الهوى في ذاته وسرى مسرى الدم في العروق، وأضحى سيفاً قاطعاً يخترق الحشا كما تخرز الإبر ويشق السكين، وقد اشتعلت ناره المحرقة الملتهبة التي لا تنطفئ أبداً، إلا بزيارة الولي، فقد جسد الشاعر هذه الصورة بعناصر لمسية، كما في قوله : (2)

عَقْلِي مَسْلُوبٌ وَ الْهُوَى سَيْفٌ صَمِيمٌ أَذْخَارِي	وَ اسْكُنْ فِي مَوَاسِطِ الْحَشَا وَالْقَلْبَ وَالْأَبْصَارَ
وَ اتَّقَبْ فِي حَشَايَا نَارُهُ	دَائِمٌ مَا تَطْفَأُ شَوْشَ سَاعِغَرَةٍ
مُدَّةَ قَضَيْتَ فِي الْهُوَى خُودَ الصَّحِيحِ أَخْبَارِي	ذَالِي عَشْرَيْنِ عَامٍ نَسْهَدُ لَيْلًا وَ نَهَارَ
وَ الْقَلْبَ أَقْوَا أَكْوَادُهُ	وَ عُضَايَا بِالضُّرِّ خَاسِرَةٍ

وقد ساهمت جملة من الآليات البلاغية في إبداع الصورة، فكان للاستعارة دور البطل الذي حرك الأحداث، وعقد حبكة جمالية الصورة (عقلي مسلوب/ اسكن في الحشا/ الهوى اسكن في القلب والأبصار/ قضيت مدة في الهوى/ خود الصحيح أخباري/ القلب أقوا أكداره)، وكان للتشبيه حظ بسيط (الهوى سيف) وللكناية طرف (عضايا بالضر خاسرة)،

1- نفسه، ص 68 .

2- المصدر السابق، ص 71 .

فهذه الآليات البلاغية ساهمت في الارتقاء بالصورة، إضافة إلى الحاسة اللمسية التي كانت عنصرا مهما في تجسيدها .

ويعبر بطبجي في صورة لمسية أخرى عن الذين أنكروا كرامات الولي، لكن عندما شاهدوها ندموا على أفعالهم، فعفا عنهم وصفح عن خطاياهم، فقبلوا الأرض بين يديه شكرا وامتنانا له عن صنيعه وسلوكه الكريم، فيقول : (1)

جَسَدُهُ فِي الْحَيْنِ عَادَ يَزْهَرُ كُلُّ مَفَاصِلُ بَانَ فِيهِ دُودَةٌ
رَهْبُؤُوا وَأَذْهَشَ كُلُّ فَاجِرٍ وَ أَمْشَاؤُا مُسْلِمِينَ عِنْدَهُ
اَيَقْبَلُوا فِي التُّرَابِ وَ حَجَرٍ وَ أَرْجَعَ كُلُّ جَحِيدٍ مَنْ عَنَادَهُ

5- الصورة الشمية :

هي الصورة التي ينقلها الأديب عبر حاسة الشم عن طريق الأنف، فتترك أثرا بالرائحة، وبذلك تساهم في تشكيل الصورة الفنية، ويسميتها بعض النقاد بالرائحة بدلا الصورة الشمية .

فقد وظف بطبجي هذه الحاسة الهامة في الإدراك لنقل تجاربه للمتلقي، وهذا يعكس مدى انتقائه للجميل ليظهر متلقيه ويأسره، فينتقي عطر الزهر، والورد، والريحان، والياسمين، والعنبر، وغيرها من الورد التي تفوح بالحسن العابق والجميل الأسر، حيث يقول: (2)

كَأَنَّ أَعْطَفَ لِي يَرْيَحُ الْخَاطِرُ مِنْ كَيْدِ الْأَلَامِ لَعَرَجَ خَضِرُ الْعَلَامِ يَرْتَأَخُ الْقَلْبُ مِنْ هَوَالِهِ ذَالَهُ مَدَّةً عَطِيبُ
نَدْفًا بِالْوُصَالِ يَحْيَاوُ أَغْصَانِي بَعْدَ الْعَدَامِ لَعَرَجَ خَضِرُ الْعَلَامِ نَسْتَنْشِقُ رِيحَتَهُ الْعَطِيرَةَ فَاقَتْ عَنْ كُلِّ طَبِيبِ

وهكذا تعبق رائحة مؤثرة في الصورة، فتؤدي دورها البارز في الارتقاء بالمعنى المحقق للهدف وهو التأثير، حيث نسب الرائحة الزكية لوليه التي فاقت كل طيب وملأت المكان، فهي من صفاته وخصائصه، فالصورة مركبة بإتقان وإحكام، كل لفظة فيها تؤدي دورها، وتتشع بالخيال والجمال .

ويصور الشاعر موقفا آخر، مستعينا بمصدر جديد للرائحة بدل الطيب والورد : (3)

عَطْفَةُ الصَّدَقِ وَالْمَحَبَّةِ نَيْرًا مِنْ ذَا الزُّكَاةِ لَعَرَجَ خَضِرُ الْعَلَامِ نَسْتَنْشِقُ رِيحَةَ الرِّضَى قَطْرَانِي حَلِيبُ
أَنَا نَسْبِي عَلَيْكَ مَكْسُوبٌ لِحَضْرَتِكَ غَلَامُ لَعَرَجَ خَضِرُ الْعَلَامِ الْعَارُ عَلَيْكَ يَا الْغَالِي تَهَذَا جُرْفِي آيَرِيبُ

وقد جند بطبجي الاستعارة لرسم الصورة، فجعل للرضى رائحة، وشبهه بالورد الزكية وحذفها، ورمز إليها بأحد لوازمها وهي الرائحة على سبيل الاستعارة المكنية، فهذا مشهد جميل، فالشاعر يرتقي بالصورة الشمية، ويصنع منها صورا جميلة، تتفاعل معها عناصر غير حسية، فينتج إحياء مثقلا بالمعاني .

1- نفسه، ص 190 .

2- المصدر السابق، ص 147 .

3- نفسه، ص 149 .

ويصور بواسطة الصورة الشمية القيمة المعنوية التي يشغلها الأولياء عند الناس، إذ يحظون بقدر كريم ومكانة رفيعة مثل قيمة المسك الزكي، فيقول : (1)

مَا أَشْفَى سَلَوَى مَنْ لَا خَاطِبُوهَ بِاللِّسَانِ مَا اسْتَشَقَّ مَسْكَ وَ لَا عَذْبُهُ أَهْوَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعَطَاءِ وَ الْبُرْهَانِ لَأَشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهَ فِي حَمَاهُمْ

ويستمر الشاعر في رسم الرائحة الطيبة التي تفوح بالمسك، فيقول : (2)

بَدْرُكَ ضَوَا الْأَفَاقِ فَاحَ مَسْكَكَ فِي كُلِّ أَمْكَانٍ
نَسْأَلُكَ بِالْخَلَاقِ وَ الْأَسْمَاءِ الْحُسْنَى وَ الْقُرْآنِ

وهكذا نجد الشاعر، لا يرى إلا المسك والطيب رائحة زكية، إذ يستقيه من أحاديث المصطفى (ص) في وصف الجنة (3)، وبذلك يوثق بطبجي عراه ونظرته للولي بالدين والشرعية، محاولاً مزج عدة عناصر حسية في صورة واحدة مركبة، لينسج لنا صورة كلية موظفاً الإبصار (بدرك ضو الأفاق)، والرائحة (فاح مسكك)، وهذه مقدرة الشاعر في توظيف الخيال .

ويواصل الشاعر وصف هذا المسك الذي غطى الولي الصالح سيد أحمد فيقول : (4)

أَطْلَعَ بَدْرُهُ وَضَّاحٌ نَارُ جَمِيعِ الْبَطَاحِ
أَعْبَقَ مُسْكُهُ فَحْفَاحٌ ذَهَبَ وَزْنُهُ رَجِيحُ
أَزْهَرَ غَرْسُهُ بِاللِّقَاحِ مَنْ يُزْوَرُهُ أَرْتَاحُ

وبعد عرض جملة من الأوصاف للولي الصالح سيد أحمد بن تكوك، يوظف بطبجي عنصر الشم وهي رائحة مسكه الزكية، وأضاف عنصر الحجم ممثلاً في (ذَهَبَ وَزْنُهُ رَجِيحُ) أي ثقيل، فالشاعر يركز على طيب الرائحة وانتشارها (أَعْبَقَ مُسْكُهُ فَحْفَاحُ) للسمو بقيمة الولي وإخراجها عن الصفة البشرية إلى الأسطورية .

ويستخدم بطبجي الصورة نفسها بشكل آخر وباستعارة وتشبيه ملفت للانتباه، لكنه

يستفيد من الصورة الشمية للارتقاء بصورة الولي، مؤكداً على حسن منظره، فيقول : (5)

نَتَخَرَّوْغُ مِثْلَ عُرْفِ اللَّقَاحِ مَا يَبِينُ السَّوَارِي يَعْني مَنْ الْوَرْدُ عَنَبْرِي كَذَا الْجَلَنَارُ
يَعْبَقُ مَنْ طَيْبُ أَزْهَارِهِ يَرْكَبُهَا عُودُ الْمُنَافِرَةِ

1- نفسه، ص 168 .

2- نفسه، ص 181 .

3- عن عمر بن ربيعة، عن الحسن، عن ابن عمر، قال : سئل رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم عن الجنة، كيف هي؟ فقال : من يدخل الجنة يحيا لا يموت، وينعم لا يبأس، لا تبلى ثيابه، ولا يفنى شبابه ، قال: قيل: يا رسول الله، كيف بناؤها ؟ قال: لبنة من فضة، ولبنة من ذهب، ملاطها مسك أذفر وحسبها اللؤلؤ، والياقوت، وترابها الزعفران (ينظر: أبو الحسن مسلم، صحيح مسلم، ص 115) .

4- الديوان، ص 198 .

5- نفسه، ص 73 .

يظهر الشاعر جمال الولي موظفا التشبيه، حيث يشبّهه بعرف اللقاح الذي يوجد وسط الشجرة العامرة بالتمر، يتمايل في وسطها موزعا غبار الطلع عليها، فكل الثمار تعبق من لقاحه (السواري) وهي من ورد عنبري والجلنار، إنها صورة جميلة التركيب، بليغة التصوير، يظهر فيها الشاعر مدى قدرته على نقل تجربته والاستفادة من عناصر الطبيعة، فالشاعر يراقبها ويلاحظها حتى يتعرف على خباياها وأسرارها، لكي يوظفها في صورته الشعرية خدمة للمعنى . و يواصل الشاعر استثمار الحاسة الشمية قائلاً : (1)

يَا سَعْدَ مَنْ عَلَيْهِ يُصَلِّي	فِي الصُّبْحِ وَالْمَسَاءِ مَا يَغْفَلُ
فِي الْآخِرَةِ مَقَامُهُ عَالِي	يَتَخَيَّرُ فِي الْخُلُودِ وَ يَنْزِلُ
بِالْمُسْوَكِ طَيْبٍ يَضْحَى مَطْلِي	طُولُ الزَّمَانِ مَا يَنْتَهَوِلُ

فقد مدح الشاعر من يصلي ويسلم على المصطفى p في الدنيا، ووصفه في الآخرة بالسعيد، وفي الدنيا تغمره رائحة المسك التي تملأ نفسه وروحه لحبه للنبي، فهذه صورة جميلة شكلها الشاعر بواسطة مجموعة من الآليات البلاغية التي كنا قد تعرضنا لها سابقا وحللناها .

ويواصل بطبجي حديثه عن حب النبي p، الذي ملأ قلبه وغمر روحه، مستعينا بالصورة الشمية، فيقول : (2)

فِي قَوْلِي نَبْدًا أَنْعَظَمُ	مُحَمَّدٌ مَوْلَ الْغَمَامَةِ
حُبَّةٌ فِي قَلْبِي أَتَلَايِمُ	وَأَعْبِقُ بِأَرْيَاحَةِ نَسِيمَةٍ
صَلِّ يَا رَبِّي وَسَلَامُ	عَلَى طَهْ شَفِيعِ الْأُمَةِ

لقد تتسم الشاعر من خلال حبه للنبي الروائح الطيبة التي تنعش النفس، إذ يعبر عن سعادته النفسية وشعوره بالأمان نتيجة قربيه من النبي بالصلاة والسلام عليه. ويتحدث الشاعر عن شوقه لرؤية المصطفى p في منامه والتبرك بزيارته ورؤية وجهه الكريم p، فيقول : (3)

لو كان غير في الرؤية يا سيدي نراك	يبروا جوارحي من ذا التهايك
مضمون من المحايين من لو مرة اشفاك	يستنشق ريحة الجنة لا تشكيك

يتمنى بطبجي رؤية رسول الله ولو مرة واحدة ليفوز في الدنيا والآخرة، وينال الجنة ويستنشق رائحتها الطيبة، كجزاء على وفائه وحبه للنبي، إنها صورة معبرة عن شوق الشاعر للجنة .

1- نفسه، ص 228 .

2- المصدر السابق، ص 237 .

3- نفسه، ص 246 .

وهكذا حاولنا قدر الإمكان عرض الصور الشمية التي وظفها الشاعر في تشكيل صورته الشعرية، حيث لاحظنا توظيفه للروائح الطيبة الزكية، التي تنبعث على التسامي إلى علياء الخيال، والتنتزه عن الخبث والسوء، فهذا من كريم خلقه .

6 - الصورة الضوئية :

هي الصورة التي يشكلها الشاعر متحدثا فيها عن عناصر الضوء في الطبيعة المكون من ظلمة ونور وليل ونهار ونور الشمس وضوء القمر، فيمزجها ليرسم لنا صورة فنية تشع بالضوء الساطع، أو الظلمة الحالكة، وبالخوف والرعب أحيانا أخرى، وبذهبية أشعة الشمس ولؤلؤية أنوار القمر، ليوطف بطبجي هذه الألوان الضوئية بواسطة «ألفاظه الشعرية الموحية ومجازاته التي تعقد الصلة بين الأشياء في حذر ودقة وليعرف أنهما وسيلتان للإبانة عن جوهر المعاني، لا لضرب نطاق من الضباب الحالك القاتم فإن ذلك قد ينتهي به إلى خلل في إبانته عن الأسرار والخفايا التي لا نهاية لها في النفس والطبيعة والتي تكمن فيها منتظرة الشاعر البارع ليكشف عنها الستار بكلماته»⁽¹⁾ .

إن بطبجي يهدف من وراء ألفاظه التي يستقيها من قاموسه، صياغة صورته المتنوعة والتي منها الصورة الضوئية، مادحا النبي p ، فيقول :⁽²⁾

صَلَّى اللهُ عَلَيْكَ يَا كَنْزَ التَّعْرِيفِ سُلْطَانَ الْأَنْبِيَاءِ أَحْمَدَ شَارِقَ الْأَنْوَارِ
صَلَّى اللهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفَ الْبَاءِ الْبَارَ قَلِيْطَ هَاشِمِي فَخْرَ الْأَعْرَابِ

إذ شكل صورة للنبي p من الضوء المنير (شارق الأنوار) فهو سلطان الأنبياء ونورهم الظاهر قد سطع وأضاء كل الدروب، فهي صورة ضوئية تعبر عن مكانة النبي p .

وفي موضوع مدح النبي p والصلاة والسلام عليه يوظف الشاعر الصورة الضوئية، للتعبير عن قيمة النبي ومنزلته وفضله بين الناس بواسطة (صاحب النور الباهر)، التي أكدت نورانية الشمائل المحمدية، فيقول :⁽³⁾

صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ حُرُوفُ الرَّاءِ رَحْلُ الْبُرَاقِ صَاحِبَ النُّورِ الْبَاهِرِ
أَفْلَحَ الْأَسْنَانُ سَيِّدَنَا بِأَهِي النَّظَرِ دَعَجَ الْأَعْيَانُ صَاحِبَ النَّسَبِ الْفَاخِرِ

ويواصل الشاعر مدح النبي p ، فيقول :⁽⁴⁾

صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ حُرُوفُ النُّونِ نُورُ الْمُقَلَّةِ الْهَاشِمِيِّ بْنِ عَبْدِ اللهِ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَادُ الْفُنُونِ مَاذَا يَأْتِي مِنَ الْجَدِيدِ وَمَا يَبْلَا

1- شوقي ضيف : في النقد الأدبي، ص 113 .

2- الديوان، ص 254 .

3- نفسه، ص 256 .

4- نفسه، ص 258 .

فالشاعر كون صورة جديدة لها نفس الموضوع والهيكل لكن بعناصر جديدة في داخلها، إذ كانت الصورة الضوئية شاخصة، فالنبي ρ نور العين وضوئها المنير .
 وشاعرنا يوظف مختلف العناصر البلاغية والآليات الجمالية في مقدمتها الصورة الضوئية الرامزة للنبي ρ فهو نور على نور، حيث يقول : (1)

صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ حُرُوفُ السَّيْنِ	سَرَّاجُ النُّورِ كُلُّ نُورٍ أَنْشَأَ مِنْهُ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ حُرُوفُ الشَّيْنِ	شَافِعُ الْخَلْقِ مِنَ الْجَحِيمِ وَ نَيْرَانُهُ
الْأُمَجْدُ سُلْطَانُ الْأَنْبِيَاءِ جَدُّ الْحُسَيْنِ	مَنْ عَمَّ عَلَى الْوُجُودِ جُودُهُ وَ أَحْسَانُهُ
لَوْ يَبْرَزُ نُورُهُ لِلْقَمَرِ يُعَوِّدُ أَكْسِيفُ	كَذَا الشَّمْسُ الْمُنِيرُ تَكْسِفُ كُلُّ أَنْوَارُ

ويرسل بطبجي صورة ضوئية حسنة الملمح، أركانها القمر والشمس والنور المحمدي، مفادها أن لو يبرز نور النبي للقمر لاستحى القمر منه، والشيء نفسه بالنسبة للشمس .
 وهكذا يواصل الشاعر عرض صورته بنفس الوتيرة في مدح الرسول ρ، فيقول: (2)

مَنْ نُورُهُ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ وَ نَجُومُ أَضْوَأُوا	سَيِّدُ الْجَمِيعِ مَا ضَنَّاوَا آدَمَ وَ حَوَاءَ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ الْجَبَلُ حَنَيْفُ	وَ مَا فِي الْبَرِّ يَذْكَارُ وَ فِي الْبَحَارِ

فالشاعر قدم صورة ضوئية واحدة عكست فكرته، وقد يركب صورة ضوئية كبيرة متفرعة الأجزاء، فيوزعها الشاعر قصد الإبانة والإظهار والبلاغة، فعندما يجمعها تشكل صورة واحدة كلية معبرة عن مدحه .

فنور محمد ρ مزق وأضاء الظلمات، وخلص الناس من الجهل وأخرجهم إلى أنوار العلم، حيث يقول شاعرنا في هذا المعنى : (3)

سَعَدَ مَنْ بَكَ أَيْصَلِي كُلُّهُ أَنْجَا	يَا عَرُوسَ الْجَنَّةِ يَا فَاتَحَ أَبْوَابِهَا
يَا اللَّيْ نُورُكَ مَزَقَ غِيَاهَبَ الدُّجَا	يَا اللَّيْ مَا لَكَ فِي الْأَفْضَالِ مُنْتَهَا

كما يوظف الشاعر الصورة الضوئية في مدح الشيخ عبد القادر الجيلاني، فيقول: (4)

يَا فَارِسَ الشَّنَّةِ رَاعِي الْحَمْرَةِ بُوعَلَامُ	دَوْرَةَ عَلَى خَدِيمِكَ رَأَى أَشْفَايَةَ
الَّذِي يُكُونُ رَقَبَةً يَحْضُرُ يَوْمَ الزَّحَامِ	وَ يَقُوكَ صَاحِبُهُ مَنْ يَدُ الْعَذِيَا
وَ أَنْتَ غَنَيْتَ عَنِّي يَا مُصْبَاخَ الظَّلَامِ	يَا رَأَيْسَ الْأَقْطَابِ مَعَ الْأَوْلِيَاءِ

فشاعرنا يشبه وليه بالمصباح الذي ينير الدروب ويزيل الظلمات، فوجوده بين الناس كان عاملا إيجابيا وخيرا، وذلك بغوثهم ومساعدتهم، فالمصباح يبدد الظلمات والولي يزيل هموم وآلام المحبين والمريدين .

1- نفسه، ص 259 .

2- نفسه، ص 260 .

3- المصدر السابق، ص 263 .

4- نفسه، ص 108 .

وجدير بنا أن نشير بعد محاولة دراستنا للصور الضوئية، أن أغلب صور بطبجي الضوئية التي أثار بها ديوانه، وأضاء بها مديحه النبوي، تميزت بميلها إلى الضوء الشارق المنير، الذي يسطع على كل الأنوار، ونلمس نظرتة السامية المقدسة للنبي ρ، وصفاته الخلقية والجسدية التي كلها نور على نور، وكذا مدحه للأولياء الصالحين .

7 - الصورة اللونية :

من نعمة الله على الإنسان إدراكه للألوان التي أودعها في الطبيعة وزين بها الكون، لتكون متعة وعبرة، فكيف يكون الكون والحياة بدون ألوان، فهذه نعمة لا تقدر بثمن . فقد حبانا الله تعالى بأعظم وأعقد وأحدث آلية على الإطلاق لالتقاط وفرز وإدراك الألوان؛ وهي العين التي أعجزت العلماء بتركيبها المعقد ووظيفتها السامية . وقد استغل الشاعر هذه الآلية في نقل أحد مكونات صورته وهو اللون، الذي يشكل مفاعلا أساسيا في الصور المعروضة أمامه، ونحن نعلم أن «الصورة الأدبية لا تخلو من اللون فيها؛ من أحمر وأخضر وأبيض وغيرها من الألوان المركزة والخفيفة، أو من لون نتج من نوعين مركزين، فننتج عنهما لون آخر يحمل عناصرهما معا، وليست هذه هي المقصودة عندي من الألوان فحسب، بل أضيف إليها كذلك ما توحى به بعض هذه الألفاظ من رموز على لون أو معنى فيه شبه اللون» (1).

والشاعر يستعين بهذه الرؤى والألوان المتناسقة لإبداع صورته، ويكشف حركية الحياة وفاعليتها وتغلغلها في أبصار الناس، وجمالياتها اللونية المختلفة، «لتبلغ عنده ملكة هذا الكشف أقصى حدودها، فإذا كل ما حوله من الوجود أرواح وأشباح وعالم من الرؤى والأحلام، عالم تتحول فيه الأشياء من صورة إلى صورة تحولا مستمرا مثمرا» (2) .

يبدع بطبجي صورة لونية في قصيدة استعطافية لوليه الصالح، حيث يقول : (3)

يَا لَعَرَجَ وَأَنْتَ مَنْ أَحْدَمَ رَقَبَةَ يَدَيِ الْعَقْدِ كَالْأَوَّلَادِ وَالْوَلَدُ يُفَوِّزُ بِالْأَجْدَادِ وَأَنْتَ فِي النَّوْمِ قُلْتَ لِي لَا تَخْشَاشُ الْأَعْدَاءِ
وَأَنَا مِنَ الصُّغَرِ نَحْدَمُكَ بِالْنِّيَّةِ وَالصَّدَقُ لَا أَحْيَا لِأَنَّ شَابَ الرَّأْسِ رَأَى عَادَ أَبْيَضُ مِثْلُ الرُّخَامِ بَعْدَ اسْوَادِهِ مِنْ كَيْةِ الشُّطَّةِ

فالبيتان يوضحان قدرة الشاعر على تسخير اللون في نقل المعاني، وتشكيل صورته بإتقان بمساعدة الآليات البلاغية المختلفة، فقد جعل ألفاظه الملونة تركز على (شاب الرأس، أبيض مثل الرخام، أسواده) لتوحى لنا عن تحسر أصاب الشاعر على ما فاتته، فقد تحول العمر (وأنا من الصغر، لأن شاب الرأس) وولى شبابه، وجاء المشيب غازيا الرأس، ويركز الشاعر على هذه الصورة اللونية وهي البياض التام، ولكي يوضحها أكثر يلجأ إلى التشبيه لنقل المعنى، فالشعر أبيض مثل الرخام الذي يرمز للمشيب، وسواد الشعر القاتم،

1-علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 273 .

2-شوقي ضيف : في النقد الأدبي، ص 171 .

3-الديوان، ص 96 .

أي أكثر (من كية الشظية) وهو اكتواء في جسد الإنسان، يخلق بقعة سواد ظاهرة للعيان ويرمز للشباب، وينقل لنا تأثره النفسي تجاه بلوغه هذه الحالة من الضعف والهوان، راجيا من وليه أن يكافئه على خدمته ووفائه الدائم .

ويوظف الشاعر ازدواجية اللون الأبيض والأسود، فيقول: (1)

أَبْلَيْسَ غَرْنِي وَانْسَيْتَ وَالسَّفَرُ الطَّوِيلُ	مَا فُقْتُ لَأَنْ شَعَرَ رَأْسِي رَأَهُ يَحُولُ
بَعْدَ الْكَحَالِ رَأَهُ يَصُورُ شَيْبَ الدَّلِيلِ	يَنْدَرُ جَوَارِحِي وَ الْقَلْبُ الْمَشْغُولُ
الْحَرَمَ غَيْثِي يَا سَيِّدَ الْعَرَبِ وَالْعَجَامِ	أَسْوَدَ وَ حُرَ فِي الْبَادِيَةِ وَ مُدُونِ

فاللونان الأسود والأبيض عند الشاعر ينقلان الدلالات حسب السياق، إذ يحاول أن يستفيد منهما قدر الإمكان، وإسقاطهما على المعنى، فوظف الأسود للدلالة على الشعر (لأن شعر رأسي راه يحول)، (بعد الكحال راه يصور شيب) مقابل البياض للشيب، وأعطتهما دلالة أخرى هي (أسود وحر في البادية ومدون) فلفظة الأسود تدل على العبد، والحر تدل على الأبيض، فهذه إشارات بليغة من الشاعر يستخدمها العامة، وقد أفاد الشاعر من فكرة التضاد « التي طالما أولع برسمها فإذا السواد يصبح بياضا، والبياض يصبح سوادا، وكأن اللونين مشتقان بعضهما من بعض ولا علاقة تضاد بينهما أصلا، يؤديان المعنى باتحادهما وتشاكلهما وتناسقهما» (2) .

ويعرض الشاعر لمجموعة من الألوان ليشخص بها وليه ويصف محاسنه في قصيدة أخرى، حيث يقول: (3)

فِي خَدَّةٍ قُطِبَ الْأَبْرَارُ	الْوَرْدُ فَاتَحَ أَحْمَرَ
وَمَقَابِلُهُ الْجَلْنَارُ	وَالْيَاسَمِينُ وَالزَّهْرُ
نَعْمَانُ زَيْنَ مَسْرَارُ	فِي الْمَبَسَمِ أَمْدُورُ
الشَّفَاتُ دَمٌ تَعَكَارُ	الْأَسْنَانُ نَعَتْ جَوْهَرُ

ويستقي صاحبنا من الطبيعة ألوانها المشرقة الماثرة في متلقيه، فتعم صور المدح والواضحة للولي في حسن منظره، إذ يضيف على خده لون الورد والجلنار والياسمين والزهر الفاتح الأحمر، و ينتقل ليصف مبسمه فهو مدور ذو لون أحمر (نعمان)، والشفاه مثل لون الدم (دم تعكار) أي الأحمر القاني، والأسنان لونها أبيض مثل الجواهر. وهكذا نلاحظ المقدرة الفنية التي يمتلكها بطبجي، فهو ماهر محنك وفنان مقتدر، وشاعر مبدع في خلط الألوان، يمزج بعضها ببعض مزجا متوافقا، ويختار لكل مشهد لونا

1- نفسه، ص 246 .

2- علي صبح : الصورة الأدبية- تاريخ ونقد-، ص 152 .

3- الديوان، ص 122 - 123 .

يليق بمعناه بدقة ومهارة في تدرج وإتقان، مما يعطي للصور تناسقا وتناغما كاملا، فقد وظف الألوان الفاتحة والقائمة للتعبير عن جمال الولي، فريشته التي تنتقل بخفة بين الألوان تصبغ اللوحة لتشكل لنا صورة جميلة معبرة موحية عن الممدوح .
فمن خلال الأبيات ندرك دور الألوان باعتبارها عنصرا مهما وفاعلا في الصورة الفنية لا تقل أهميتها عن باقي العناصر، فالألوان « كلها كالحركة في الصورة تحتاج إلى قدرة الشاعر في الملائمة بينهما، وبين المعنى وعبقريته في إشاعة الألفاظ بينها مما يتفق مع الغرض من الصورة»⁽¹⁾ .

وعندما يتحدث بطبجي عن حالته فإنه يشخصها باللون، فيقول : (2)

جَفَنِي أَيُّوْحُ بِالسَّرِّ مَا أَكْتَمْتُهُ أَشْتَهِرُ
لَوْني يَعْطِيكَ الْخَبَرَ بَاخَ مَا فِي الضَّمِيرِ

فقد خص الشاعر نفسه المريضة، باللون الأسود من خلال سياق أبياته (لوني يعطيك الخبر)، الذي يرمز إلى الحزن « إنه لون الليل والحزن ولون الإبادة، ويرمز الأسود على الأخص إلى الموت وعالم الأموات ... وكأن الأسود شعار العباسيين »⁽³⁾، أما القيمة التي يؤديها السواد، فيعرضها إبراهيم دملخي في قوله: « إنه لون الحزن ... السواد يعني الليل والظلام والعمق ويعني الغدر والعداوة والشر والشيء المجهول»⁽⁴⁾، حيث نلاحظ أن الشاعر استعار السواد لنفسه علامة على الحزن والمرض والأسى .

ويرمز الشاعر إلى فرس الولي الصالح (راعي الحمرة) باللون الأحمر بهذه اللفظة اللونية شيء من التميز والقوة والتفرد، فهي ليست فرسا عادية إنما تحمل رجلا متميزا فلا بد أن يتميز في قوامها ولونها، حيث يقول : (5)

هَلْ لِي بَعْدَ لَكَ شَرًّا أَنْشُوفُ يَا مَنْ ذُرِّي
لَعَرَجَ رَاعِي الْحَمْرَةَ نَشَاهَدُ بِالْأَبْصَارِ

كما يوظف الشاعر لفظة لونية أخرى للدلالة على فرس الولي، فيقول : (6)

بَنْظَامُكَ نَتَرْنَمَ فِي الدُّجَا وَ النَّهَارِ يَا شَبَابُ اللَّيْلِ بَايَرُ
يَا رَاعِي لَزَرَقَ النِّيلِ يَا شَرِيفَ الْقَدَارِ يَا مُؤَلَّيْ عَبْدَ الْقَادَرِ

1- علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 273 .

2- الديوان، ص 131 .

3- إبراهيم دملخي : الألوان نظريا وعمليا، دار حلب، سورية، ط 01، 1983، ص 84- 85 .

4- نفسه، ص 102 .

5- الديوان، ص 131 .

6- نفسه، ص 132 .

فالشاعر وظف لفظة لونية وهي الأزرق الداكن للدلالة على الجواد القوي المتميز، وهي مقولة شعبية فكل سريع وقوي يسمى (لزرق النيل)، وخاصة ما يطلق على الحصان السريع الركض القوي البنية .

فاللون الأزرق يمثل عند بطبجي رمز القوة والرغبة، إذ السيوف ذات لون أزرق بعد سبكها وصقلها، كما أنه لون هجومي قوي استتاري، وقد وصف به الفرس وأحسن في ذلك، حيث « يقال أن اللون الأزرق هو أول لون عرفته البشرية... وممثل من عناصر الوجود الأربعة : الأرض، الماء، الهواء، النار »⁽¹⁾ ويرمز الأزرق إلى البرودة والعمق وسرعة التأثير، كما يتصف بالاستحواذ على الأبصار، لذا أصبغه الشاعر على فرس الولي .

فالشاعر يلون قصائده بالألوان الطبيعية، فيختار منها ما يلائم مقامه، حيث يقول : (2)

كَذَلِكَ الدَّاجِ سَهْرَانْ	حَتَّى يَرْفَعَ اللَّيْلُ حَجَائِبُهُ
وَالدُّمُوعُ مِنَ الْأَعْيَانْ	فَوْقَ الْخُدُودِ تَمَثِّلُ لِلْمَطَرِ
تَحْكِي نُو الطُّوفَانْ	خُدُودِي مِنَ الْحَرِّ أَيُّطِيبُوا
لُونِي مَثْلُ الْيَرْقَانْ	نُوبَةً يَخْضَارُ نُوبَةً يَرْجَعُ أَصْفَرُ

وهكذا يتجلى لنا أن بطبجي يعي جيدا ماهية الألوان ومواضعها، وهو فنان ورسام ماهر يعرف كيف يلون صوره، بما يناسبها، ويختار لكل معنى لفظته اللونية المعبرة، فحين يشخص نفسه المفجوعة نراه يختار (الليل حجبته الأسود، الخدود ايطيبو، لوني يخضار، يرجع أصفر)، فكلها ألفاظ توحى بالحزن والألم .

فالشاعر من خلال هذه الصور اللونية التي اختارها استطاع أن ينقل معان بليغة وعديدة مخبرا عن حالته، وبالمقابل يبرز الحب الكبير والسامي للولي الذي ورث هذا الألم الدائم، وها هو يؤكد مرضه وضناه وأساه بواسطة لفظة اللون : (3)

بَرَمَ يَا كَامَلُ الْخَصَائِلِ بَيَا ذَا الْوَحْشِ طَالُ	لِلَّهِ عَلَيْكَ يَا قُوَيْدَرُ دَاوَيْنِي نَسْتَرَاخُ
أَعْدَمَ جَسَدِي هُوَاكَ وَاسْكَنْ قَلْبِي لُونِي ذَبَالُ	مَنْ كَثْرَةَ مَا جَبَيْتَنِي نَقْضُوا فِي جَسَدِي أَجْرَاخُ
أَنَا دَائِمٌ أُنْسَالُ وَأَنْتَ فِي وَعْدِي مَا تَسَالُ	أَنَا بِاللَّهِ وَبَبِكَ دَاوَيْنِي يَا نُورُ اللَّمَاحُ

فالشاعر يشخص تغير حاله بالصورة اللونية، فلونه ذبل (لوني دبال) أي أصبح أصفرا، وهو لون معروف في الأوساط الشعبية وعند الفلاحين، فمن علامات موت النبتة تغير لونها من الاخضرار إلى الاصفرار .

ويمدح الشاعر النبي p بتقنية التضاد بين النور والظلام، فيقول : (4)

1-إبراهيم دملخي : نفسه، ص 100 - 101 .

2-الديوان، ص 137 .

3- المصدر السابق، ص 151 .

4- نفسه، ص 237 .

طَهْ مُصْبَاحُ الظَّلَامِي	يَا سَعْدَ اللَّيْلِ بِهِ آمِينَ
سَيِّدُ الْأَنْبِيَاءِ التُّهَامِي	حَبِيبُ الْحَقِّ الْمُهَيِّنِ
هُوَ مُصْبَاحِي وَحَرَمِي	وَ وَنَيْسِي يَوْمَ التَّغَابُنِ

وسخر الشاعر آلية بلاغية، وهي التشبيه البليغ (طه مصباح الظلامي) للتعبير بلفظة لونية (مصباح) وهو الضوء والنور، والبياض المشع، ولفظة (الظلامي) الظلام عن السواد، الذي كان قبل مجيء النبي p، فالإسلام نور محى الجاهلية .

وأودع الشاعر اللون الأحمر في مواضع قليلة، نظرا لمحدودية اقتران الصور المستعملة في شعره به، إلا أننا وجدنا الحمرة عنده بمعنيين مختلفين؛ فهي تارة ترمز إلى القوة والرهبة والسطوة والتحكم (الفرس = العودة)، وتارة ثانية ترمز إلى الحب والجمال (الممدوح - الولي - الرسول p) .

وقد حصر الشاعر الأحمر في هذين المعنيين فقط، يقول واصفا جمال جسد ومبسم وشدة احمرار شفاه محبوبه : (1)

فِي خَدَّةِ قُطْبِ الْأُبْرَارِ	الْوَرْدُ فَاتَحَ أَحْمَرَ
وَمَقَابِلُهُ الْجَلَنَارِ	وَالْيَاسْمِينِ وَالزَّهَرِ
نَعْمَانُ زَيْنَ مَسْرَرِ	فِي الْمُبْسَمِ أُمْدُورِ
الْشَفَاتِ دَمَ تَعَكَارِ	الْأَسْنَانَ نَعَتِ جَوْهَرِ

وقوله : (2)

وَيِّنَ عَزَّ الزَّيَّارِ	السُّنُوسِي قُطْبُ الْأُبْرَارِ
وَجَهْ شَارِقَ بَانُورِ	الْمُسَمَى حَمْرُ اللَّخِيَةِ

فالشاعر قرن الاحمرار بخد ممدوحه، وجعل مصدره الورود ذات اللون الوردية، التي تميل للاحمرار، وهو لون الخدود الجميلة التي تزين الوجه وتعطيه بهاء، ويضيف أسماء ورود أخرى تحمل اللون نفسه كالجلنار والياسمين والزهر، ويعبر عن لون الاحمرار بالنعمان (النعمان زين مسرار) وهو لون مبسمه (في المبسم أمدور)، ويشبه الأحمر بالدم المعكر، ليصف به الشفاه (الشفات دم تعكار) .

وقد أفاد بطبجي كثيرا من رمزية اللون الأحمر، إذ وفق في المطابقة بين رمزيته ومعانيه، يقول إبراهيم دملخي: «كان اللون الأحمر يمثل لون الدم، يعني الحياة بالنسبة للإنسان والحيوان، فالأحمر يرمز إلى القوة والشباب المتفجر حيوية، ويدل على النار،

1- نفسه، ص 123 .

2- المصدر السابق، ص 52 .

وبالتالي على الحب الحارق، ويذكر اللون الأحمر بلون الشمس المشرقة، والشمس الغاربة، وهو أقوى الألوان لفتا للنظر»⁽¹⁾.

ولم يشذ بطبجي عن استعمال اللون الأحمر في الحقول الدلالية والرموز المشار إليها من طرف الدارسين، وقد جسدها -كما رأينا- في الفرس التي تمثل القوة والقدرة والعلو وكبر الحجم والحب، والجمال في صورة الممدوح والارتقاء به في تشبيهات مأخوذة من ألوان الطبيعة، أما القيمة التعبيرية للأحمر «فتميزه بقوة إشعاعه اللافتة للنظر، وقابلية للحركة، وتميزه بصفات عديدة، لم يسمح لأحد سوى للطبقة الحاكمة بارتداء ألبسة حمراء ... والأحمر يعني الحب الوحي»⁽²⁾.

ونجد الشاعر يصف فرس سيد الأولياء الصالحين، متغنيا بجمرتها التي كستها مهابة ورفعة، فيقول: ⁽³⁾

غَيْنِي يَا دَبَابَ النَّالِيْنَ يَا جَبَّارَ الْهَرَسْ	مَالْ قَلْبُكَ فِي هَوَايَا قَاسِي	يَا أَبْنَ مُوسَى
غَيْنِي يَا رَاعِي الْحَمْرَاءَ الْمَشْهُرَةَ تَشْهِيْرُ الْعُرْسْ	مَنْ لَا رَكْبُوْهَا مُلُوكُ الْعَبَاسِي	رَأْسَ الطَّيْسَةِ
مَا مَلَكُ مِثْلَهَا مُلُوكُ الْعَرَبِ وَ مُلُوكُ الْفُرْسْ	مَا رَكْبُوْهَا مُلُوكُ خَوَاصِي	مَنْ جَابِرْسَةَ

لقد وصف بطبجي لون الفرس بالحمرة للدلالة على الحيوية والحركة القوية، موظفا آلية بلاغية متمثلة في الكناية عن نسبة، إذ نسبت هذه الرموز للممدوح عن طريق صورة لونية. كما وظف الشاعر اللون الأخضر لقيمته وأهميته ورمزيته الفنية الجمالية، حيث يقول: ⁽⁴⁾

سَيِّدُ الْمَلَأَحْ قَدْهُ يَسْلُبْ	خَضِرُ النَّاسِ زَيْنَ الرُّكْبَةِ
مَنْ شَاهِدُهُ يُرَوِّحُ أَمْعَدَبْ	دَرْغَامُ يَا أَهْلَ الْمَحَبَةِ

فقد استعمل بطبجي الخضرة كرمزية للباس الولي، وهذا ما تعارف عنه في الأوساط الشعبية أن الأولياء الصالحين لون لباسهم الأخضر، وحتى بعد وفاتهم تغطي أضرحتهم دوما بالأخضر، لذلك اهتم الشاعر به لأنه أيضا رمز للأشواق والفرح عامة، ويوحى هذا الإشعاع الرمزي العام بعدة دلالات رمزية، رمز الوجاهة والسمو والشرف والرفعة، ويرمز عند الشعوب إلى الحياة والطبيعة المخضرة، ودلالة على الخصب والنمو والتطور، والصفاء والجود والهناء، وإلى الفرح المطلق الذي لا نجده إلا في خضرة الطبيعة. وتجتمع هذه الدلالات والرموز في هذا اللون المقدس عند أغلب الأديان وفي معتقدات وعادات الناس، «فهو لون الجنة والرياض المشرقة، ولون الحقول الخصبة ولون الأمل بمحاصيل ثمينة، لذا يرمز اللون الأخضر إلى الأمل وقد لبست العرائس في العصور القديمة ليلة العرس ثوبا أخضر مكللا ومزينا بألوان أخرى، وهذا تقليد يدل عن فكرة

1- إبراهيم دملخي : الألوان نظريا و عمليا، ص 82 .

2- نفسه، ص 98 - 99 .

3- الديوان ، ص 126 .

4- المصدر السابق، ص 123 .

الأمل في الحياة الشابة الجديدة، والرجاء بالسعادة، ويرمز اللون الأخضر لدى الفراعنة إلى السرور والصحة والحياة... واللون الأخضر مريح لأعصاب العين ومهدئ للنفس وسبب للانشراح يدل على الحياة والشباب ويحرر النفس ويوجه الشعور نحو الشيء الأبدي» (1) .

إن بطبجي نساج ماهر، ومتأمل بارع ومتذوق فنان ينتقي ألوان الطبيعة لكي يلون بها أبياته، إذ يطوع ويوظف اللون الأصفر، بدلالاته ورمزيته في شعره، ولكن بشكل ضئيل ومحدود، و يظهر في قوله : (2)

وَيَنْ أَهْلَ الْمُنُورِ وَ الْجَبَلِ وَ الْكَافِ الْأَصْفَرِ
وَيَنْ أَهْلَ الْقَنَاطِرِ كُلُّهُمْ وَالْيَ وَ وَلِيَّةِ

فاللون الأصفر يمثل قيمة رمزية إيجابية، فهو محبوب عند الناس، وفي سيرة المتذوقين فهو لون الرايات في الحروب، ورمز القوة والنصر، وقد وظفه بطبجي لمدح أحد الأولياء الصالحين بمنطقة مستغانم (الكاف الأصفر) أي أرض مرتفعة، توطن فيها (أهل المنور) أي اتخذوها سكنا ومكانا لضريح الولي الصالح، وكأن الضريح هنا راية عسكرية تعين حدود وهوية أهل " المنور " .

إن هذا العرض للصورة الشعرية عند طبجي يتميز بالدقة والبلاغة والجمال الفني، لأنه اعتمد على أهم مشكل لها وهو اللون، الذي يبعث فيها الحركة والانفعال، وتصوير الفكرة، ووصفها بالألوان وديباجتها، ومزج بعضها ببعض .

فالشاعر لا يتجاوز الحدود الحسية الواقعية في توظيف رموز ودلالة الألوان، بل والاستعمال الفطري الذي توظفه العامة في حديثها، لكنه كان في كثير من الأحيان شديد الاهتمام بهذه الصيغ البديعية والتجلية البلاغية، مع عدم الخروج عن لغة الناس، حتى تستوعب صوره وتؤثر في متلقيها، رغم ذلك لا يخلو توظيفه من بعض اللمحات الانفعالية، وقليل من الإشارات الفكرية.

لقد علم بماهية الألوان وإمكانية توظيفها في خدمة صوره، كما يجب أن نفر أن اللغة عاجزة عن الوصف الدقيق الممحص للألوان، فوصفها للأشكال يكون أدق وأمهر ومحدد ومطابق له عن وصف الألوان (3) لأن الألوان حيز فضائي لا يمكن الإلمام به، والإحاطة بكوامنه وحدوده، «ولأن بصرنا يحيط برسم الأشياء وتحفظه ذاكرتنا، أما مظهرها اللوني فسرعان ما يغيب عن الخاطر من غير أن يؤدي ذلك إلى إفقار الصورة التي يحملها عن الواقع إفقارا كبيرا» (4) .

1- إبراهيم دملخي : الألوان نظريا وعمليا، ص 81 - 82 .

2- الديوان، ص 49 .

3- إبراهيم دملخي : الألوان نظريا وعمليا، ص 11 .

4- نفسه، ص 10 .

هكذا حاول الشاعر نقل تجربته الشعورية على أكمل وجه، وعلى الشكل الذي يرسمه لقارئه، ورأينا كيف وظف الصور المتعلقة بالحس، والتي شكلت الصور الفنية له، التي منها؛ البصرية، السمعية، الذوقية، اللمسية، الشمية، الضوئية، اللونية، والآن نتعرض لعناصر تتصل بالحس في تصويرها وهي :

8 - الصورة الشكلية :

استعان بطبجي في تصوير تقربه لله تعالى ومدحه للرسول p ووليه الصالح، وفي عرض تجربته الشعرية، بالصورة الشكلية المكونة من الشكل ويقصد به «الإطار الخارجي الذي يضم جزئيات الصورة، بحيث تكون له مساحة معينة وأبعاد محدودة، لينطبق الشكل في الصورة على الشكل لمضمونها في الواقع والحس، وتأتي الدائرة على الدائرة، ويضاهي المشبه به في الأبعاد والمساحة المشبه فيلتقيان معا في إطارين متساويين ومتجانسين» (1) .

يشخص بطبجي حالته المأساوية في بحثه عن لذة الحب، ويعرض آلامه بدقة وإسهاب، فيقول: (2) هَرَبْتُ عَنْكَ يَا الْأَمَّجْدَ رُوحَ جَاهِ رَاوَدَ مُوَلَّى بَغْدَادَ (3)
هَاجُ بِنَا شَوْقَهُ وَ الْفَكْرَ أَعْدَمَ أَعْضَادِي
وَلَا عَرَفْتُ أَمَّا سَبَّةَ رَأَى مِنْتَقَرٍ مَرَكَاخِ الْقُصَادَ (4)
خَلَانِي كَالْمَلْسُوعِ دَائِمٌ أَنَادِي
وَلَا جَبَرْتُ أَوْصَالَ طَاقَةٍ وَلَا أَعْطَفُ مَصْبَاخِ الْأَثْمَادِ
بَغَيْرِ سَبَّةٍ يَا الْأَمَّجْدَ رَأَى حَرَمَ أَرْقَادِي
يَا الْمَجْدُوبَ أَقْصَدْتُكَ رَاوَدَ الْفَحْلَ فِي وَعْدِي
لَا تَخَيِّشِي ظَنِّي يَا إِمَامَ الْأَوْتَادِي
جَاهُكَ مَعَ لَعْرَجٍ مَرْفُوعٍ نَابِيْنٍ أَوْلَادَهُ (5)
فالشاعر يصور شوقه الشديد لمحبيه، فقد كدر عليه حياته لكثرة التفكير فيه، فالجوارح حزينة باكية عليه، وغيرها من الأوصاف التي دأب الشاعر على تكرارها واصفا بها حالته المرضية .

وهكذا نلاحظ كيف صور بطبجي هذه الصورة الشكلية في دقة وانسجام، مينا من خلالها العذاب والألم والشوق الذي يعانيه، إذ يكابد الأمرين؛ مرارة البعد عن الشيخ، ومرارة الحزن على نفسه التي لم يجد لها مخرجا .

1- علي صبح : الصورة الأدبية -تأريخ و نقد-، ص 166 - 167 .

2- الديوان، ص 174 - 175 .

3-رواد مولى بغداد : يقصد به الولي الجيلاني، حيث يكنى بهذا اللقب في طريقته، يقال أن أصوله من بغداد .

4-أعضادي: أعضائي، أمحانه : لوعته، سبة : سبب، منتقر : غائب عني، مراكح القصاد : مغيب و منجي القاصدين .

5-الأوتادي: باقي الأولياء، نابين مع أولاده : أي مرفوع الدرجة و لكل حظوة و قيمة مع أولادك .

والشاعر استعان في رسم الصورة الشكلية، التي هي عنصر من عناصر الصورة الفنية بمجموعة من التقنيات البلاغية، ساهمت بشكل فعال ومؤثر في رسم الأشكال، وحصرها وضبطها؛ منها الاستعارة (هاج من شوقه/ الفكر اعدم أعضادي/ امحاه كل يوم ينزادوا / جوارحي معطوبة / القلب ألهب أكباده / مصباح الأثمد / لا تبرد مشهاب الشوق)، والتشبيه (خلاني كالمسلوع)، والكناية (دارف على عيني بطواد / يا من خبرك شاع في البحر والبر والأوهاد).

ويبين الشاعر — في صورة نصح وإرشاد — كيف آلت أخلاق الناس، وتبدلت طباعهم فتغير الصديق إلى منافق، يسعى في حاجته بشتى الطرق، وبمختلف الوسائل، فيقول: (1)

خُلْطَةُ أَهْلٍ جُيْلَنَا تَغْسُ	مَا فِيهَا فَايْدَةَ نَجِيْسَةٍ
مَنْ تَخْتَارُهُ تَقُولُ كَيْسُ	تَجْبِرُ فَعَايِلُهُ نَجِيْسَةٍ
أَيْرَحَبُ بَيْنَكَ حَيْنَ تَجْلِسُ	وَ أَتْبَانُ مُحَاسِنُهُ أَنْفِيْسَةٍ
ثُمَّ يَبِيْعُكَ بَيْنَ أَمْفَلَسُ	بُسُوْمَةٍ بِالْحَسَدِ رُخِيْصَةٍ

فقد رسم الشاعر شكلا جديدا (صورة جديدة) لطبائع أهل جيله، محذرا من مخالطة هؤلاء الناس والجلوس إليهم، لأنهم جبلوا على الخداع والغدر والنفاق، ويبطنون عكس ما يظهرون، ويتحسر الشاعر على غياب الصالحين في هذا الزمان، فهي صورة مأساوية .

9- الصورة الحركية:

الحركة عنصر مهم في الصورة الفنية، فكثيرا ما تكون التجارب الملتقطة من الشاعر أساسها الحركة سواء أكانت حركة سريعة أو بطيئة، فهي تمنح دوما الصورة حيوية مجنحة وفاعلية قوية، فبحسب اختلاف درجات الحركة تدخل الصورة في سينمائية فريدة من نوعها، وتجعل المتلقي يتابعها بشغف كبير، وتجذبه تلك الحركة ويتفاعل معها .

إن الحركة ركن رئيس من أركان التصوير، لأنها تحوز على مدركات المتلقي، يقول العقاد: «إنما التصوير لون وشكل ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه» (2).

وللألفاظ دور هام في تصوير الحركة، وهذا حسب قدرات الشاعر اللفظية، فقد يستطيع بألفاظه اللغوية، أن يصور الحركة تصويرا أبلغ من الرسام، وبذلك نستطيع أن نصور الأفعال والحركات المختلفة بواسطة الألفاظ، التي تتعدد وتتنوع مثل الحركات، «وإن " الفعل " هو خير مجال تتحلى فيه قدرة الشعر على التعبير، فإن حاول

1- الديوان، ص 206 - 207 .

2- عباس محمود العقاد : ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1984، ص 309 .

وصف الأجسام لذاتها قصر دون التصوير، كما يقصر التصوير دون الشعر إن حاول تمثيل " الفعل " (1) .

كما يربط علي صبح الحركة بالخيال، فيقول: « كما يحسن بنا ألا ننسى أنه بمدد الخيال وحده استطاع الإنسان أن يدخل عامل الزمن في نظرته إلى الأشياء، وتقديره قيمتها ... والخيال وحده - ينتقل في الشعر بتصوير الحركة ما دامت الحركة تفترض مقدما وجود الزمن » (2)، يقول بطبجي مصورا حبه وهواه للولي الصالح : (3)

عَقْلِي لَهْوَاكَ رَأَهُ طَائِرٌ وَ أَنتَايَا تَشُوقُ أَشْ صَائِرٌ غَارَةً يَا رَاحَةَ الضَّمِيرِ
أَجْنِي فِي الْمَنَامِ نَنظُرُ فِي بَهَاكَ الْفَائِقِ الْمَخْتَرُ يَا طُبَّ الْخَاطِرِ الْكَسِيرِ

يرسم الشاعر مأساته النفسية من خلال هذه الصورة الحركية (عقلي طائر) (أجيني في المنام)، فالغاية من هذا التضاد الحركي بين (طائر + أجيني في المنام)، الإيحاء بشدة الحركة وحجمها ووقعها في نصه، هذه الحركة التي استطاع الشاعر أن يجليها لنا بواسطة التضاد بين الطيران والسقوط المفاجئ، والحركة هنا تصويرية تصور حالة نفسية، تنبض بالحياة والاضطراب وتوضح ذلك التسارع الحركي الذي يجري في نفس الشاعر .

و يصور بطبجي قوة الشيخ وسرعته لنجدة الناس، فيقول : (4)

أَنْتَايَا فِي الْمَضْيَقِ تَخْضَرُ بَيْكَ الدِّيْوَانُ حَقَّ يَغْمَرُ يَسْلَاكَ مَنْ بَيْكَ يَسْتَجِيرُ
أَنْتَ شَبَّاحُ كُلِّ مَيْسَرٍ أَنْتَ فَالُ كُلِّ مَشْوَرٍ أَنْتَ سَيِّدُ كُلِّ مَيْسَرٍ
أَنْتَ لِحَاقٍ مَنْ أَبْقَى بَيْنَ الْجَيْشِ أَيْضَارِي أَنْتَ سَلَاكَ مَنْ أَعْرَقَ فِي الْبَحْرِ الزَّخَارُ أَنْتَ سَيِّدُ كُلِّ مَيْسَرٍ

فالشاعر عرض علينا صورا حركية عديدة، تمثل قوة الشيخ وقدرته على نجدة الناس والفوز بالمعارك، وصور لنا قوة فرسه المتميزة في كل شيء، فهي قوية في حركاتها، وثمانية في قيمتها، فالصورة سريعة بألفاظها ورموزها وإيحاءاتها، وقدرة الولي على الحركة مذهلة وخاطفة لا يستطيع أحد من البشر العاديين القيام بها .

وتزداد الصورة الحركية في التسارع عند الشاعر إلى درجة كبيرة جدا، عندما يواصل مدحه وتوسله لشيخ الأولياء الصالحين، في وصف قوته وجاهه وقدرته التي منحها إياه الله تعالى، فيقول : (5)

مَنْ يَنْدَهُ بَيْكَ يُوجِدُكَ كَالرَّمْشَةِ الْعَيَانِي خَفَ مِنَ الْبَرْقِ مَا يُكُوْدُكَ فِي الْمَشْيَةِ بَعَادُ
تَرَى فِي جَمِيعِ الْأَوْطَانِي مَا وَلَدَتْ مَثْلَكَ مَحْزَمَةَ
يَا صَرْخَةَ اللَّهْفِ وَالْقَاصِرِ وَالْعُمَيَانِي فِي الْبَادِيَةِ شَهِيرُ اسْمِكَ وَ فِي كُلِّ الْبِلَادُ

1- سبيل دي لويس : الصور الشعرية، تر : أحمد نصيف الجناي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد، العراق، 1982 ص 45 .

2- علي صبح : الصورة الأدبية- تأريخ و نقد-، ص 137 .

3- الديوان، ص 72 .

4- المصدر السابق، ص 73 .

5- نفسه، ص 76 .

بَيْكَ تُصُولُ الْفُرْسَانِي يَوْمَ الضَّيْقِ مَعَ الْمَزَادَمَةِ
بَيْكَ الرِّيَاسُ يَنْدُوهَا وَ الْبَحْرِيَّةُ ثَانِي مِنْ هَوْلِ الْبَحْرِ يَسْلُمُوا مِنْ غَمَرَاتِ الشَّدَادِ

رغم تسارع حركات الممدوح وكثافتها، فإن الشاعر استطاع بخياله وألفاظه أن يوصل إلى أذهاننا هذه الحركات، وأن يصورها بدقائقها، وقد استعان بطبجي بمجموعة من التعابير المشخصة، وهي (كالرمشة العياني) أي كرمش العين، و(خف من البرق) أي أخف وأومض من نور البرق (ما يكود المشية بعاد) أي لا تعيقه المسافات البعيدة (ترى في جميع الأوطاني) (في الأقصى والداني) (نارك ما تشطفاش) وغيرها من الألفاظ التي أعانته على تصوير الموقف وتجسيده، ونقل التجربة بصدق وجرأة .

10 - صورة المسافة :

تدرج صورة المسافة تحت الصورة البصرية لأنها تنتقل بواسطة حاسة البصر، وتقوم على قياس المسافة الممتدة في خطوط متشعبة، وتحديدتها يتم بالطول والعرض، وهما أبرز عناصرها ومقوماتها، وكثيرا ما كان الشاعر يحتاج إلى تحديد المسافة في الصورة، فيضبطها من حيث القياس المسافي، حتى يعطيها اقترابا أكثر من الواقع . وشاعرنا لم يتخل عن هذه الآلية في تصوير تجاربه الشعورية، فالمسافة عنصر مهم في كثير من صوره، إذ يقول في مدح وليه : (1)

عاشر بيني و بينه الفيافي زيد البحور و الأطواد/ عاجز ما صبت له زاد/ أرجايا في الكريم يجبر حالي ينفي المحاقد
محبوبي ما يكوده البعد إذا قلبه ابغى وارد / يطوي الارضين و الأوهاد / في كفه الارض تنطوي يجعلها له الله مايده
فالصورة في هذه الأبيات هي طول المسافة بين الشاعر ومحبوبه، فهي بطول الفيافي والصحاري والبحار(عاشر بيني وبينه الفيافي زيد البحور والأطواد)، أمام هذه المسافة الرهيبة والطويلة التي نعجز عند تقديرها بالكيلومترات، يعجز الشاعر أيضا عن الوصول إلى وليه، ويخبرنا بطبجي أن محبوبه لا تقهره المسافات، (محبوبي ما يكوده البعد إذا قلبه بغى وأراد)، فهو يطوي الوهاد بسهولة على متن فرسه الحمراء، (في كفه الأرض تنطوي يجعلها له الله مائدة)، إن الشاعر استطاع تشخيص قوة وقدرة الولي بهذه الصورة المسافية في تصوير قدرة الشيخ : (2)

بَيْنَ الْأَشْيَاخِ بَحْرُكَ مَا يَخْصِي طَامِي مَا لَهُ حَدٌّ وَلَا سَاحِلَ مَعْلُومٍ
لِلَّهِ عَلَيْكَ وَ افْتَكَّرَ قَوْلَ أَغْلَامِي ذَالِي زَمَانٍ فِي بَحْرِ الْفَكْرِ أَيُّعُومُ

إن علم وقوة حبيب بطبجي أقوى وأكثر من الشيوخ الآخرين، فبحره عميق ما له ساحل ولا حدود (بحرك بالحصى طامي)(ماله حد ولا ساحل معلوم)، فصورة العرض مستعملة للدلالة على الامتداد الأفقي، أما صورة الطول فإنها توحى بالامتداد الشاقولي .

1- نفسه، ص 94 .

2- المصدر السابق، ص 102 .

ويرى الشاعر أن هذه الصورة هي المرجع الأسمى والأعلى في تقدير قوة محبوبه، لذلك نجده يركز عليها في كل قصائده المدحية والتوسلية، حيث يقول أيضا : (1)

بَحْرُهُ مَا لَيْتُهُ سَاحِلٌ وَلَا لَهُ تَحْيَاذُ مَا مُثْلُهُ فِي الزَّمَانِ وَنَـيْدِي
بَعْتُهُ رَحْمَةً الْكَرِيمَ لَجْمِيعِ الْعَبَاذُ سَيِّدِي يَا عَاشِقَيْنِ سَيِّدِي
سُلْطَانُ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ مُؤَلَى بَغْدَادُ سَيِّدِي يَا عَاشِقَيْنِ سَيِّدِي

وبهذه الصورة فالشاعر يشير إلى الامتداد الشاقولي لصورة العلو والانخفاض، لا حدود للمسافة بينهما، فالعلو ممثل في السماء والانخفاض بالأرض، وهذا محيط قوة الولي، مما يزيد الصورة إيضاحا وبلاغة و شساعة.

ويتجاوز الولي الحدود المكانية، فوجوده يشمل أكبر مساحة من الأرض، وأطول مسافة من البحار كلها أعلى من السماء، إنه يمتلك قدرات وقوى عجيبة، فهو يلاحقك في كل مكان وهو كالبرق يصل إلى أي مكان، وكلمح البصر يطوي الأرض والبحر . كما نلاحظ أن الشاعر ألصق بالولي قدرات تفوق قدرات البشر، حيث يضعه في سدة الاستعلاء والارتفاع، والسلطة المطلقة، كما نقر بالقدرة لبطبعي على تشكيل الصورة وفق عناصر وخبرات سابقة مر بها في حياته، وخبرها من خلال تصوفه، يقول : (2)

غَيْثِي يَا رَفِيقَ الْخَاطِرِ مِنَ الْآفَاتِ وَمَنْ الْأَسْنُ فِي الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ الْقَاسِي فَاسْ وَ سُوَسَةَ
غَيْثِي يَا دَبَابَ الشَّابِقِينَ يَا كِلَابَ الضَّرْسِ وَ أَجْعَلِ السِّتْرَ مَعَاكَ الْبَاسِي رَفْعَةً وَ جَلْسَةً
غَيْثِي يَا جُلُودَ وَ عَزَّ شَاعِرُكَ مِنْ بَعْدِ الرُّخْصِ يَا قَوَيْدِرَ شَبَابٍ نَحَاسِي وَ آبِرِي النَّغْصَةَ

وهكذا يوظف الشاعر الشرق والغرب، لأنهما يمثلان حدود المسافة الطولية للأرض، للإشارة إلى قوة الولي التي لا تعجزها المسافة الطويلة، يقول : (3)

صَاحِبُ الْحُرْمَةِ وَالْبُرْهَانِ وَالْوَقَرِ/الْقُطْبِ الْغَوْتِ صَاحِبُ الْجُودِ وَ نَعْرَةِ/ فَرِيدِ الْعَصْرِ قُطْبٌ وَقْتُهُ وَآرِي
صَاحِبُ الْخُلُوةِ وَالْمَقَامِ يَنْذَكُرُ/ مَغْرِبَ وَ شَرْقَ وَ تَلُولَ مَعَ صَحْرَاءَ / كَنْزُ الْقَصَادِ لَيْسَ يَبْخَلُ وَآرِي
ولم يكتف الشاعر في صورته المسافية بذكر الحدود الطولية للأرض (غرب شرق)،

بل وصف الحدود العرضية المتمثلة في الشمال والجنوب (تلول وصحراء)، وهذا ليزيد من المبالغة في قدرة الشيخ وسلطته .

وعلى هذه الشاكلة من الأمثلة والشواهد الشعرية، وظف بطبعي المسافة كعنصر هام ومؤثر وفعال في تشكيل ونقل الصورة الفنية للمتلقي كرمز ودلالة على الفكرة والمعنى، الذي يؤد إيصالها له، وما يحس في صدره من معان وأحاسيس تجاه الولي، و رغم جمالية الصور وحيويته، وبلاغة تصويرها، واعتنائها الجيد بالمسافة الطولية والعرضية،

1- نفسه، ص 103 .

2- نفسه، ص 127 .

3- المصدر السابق، ص 224 .

وتمكن الشاعر من استغلالها، إلا أننا نلاحظ أن صورة المسافة هي أحد أنماط أسلوب المبالغة والتشهير والإعلاء للممدوح، لذلك نرى من الطبيعي أن يكثر هذا النمط من الصور عند بطبجي وبتكرار واضح، وهو الشاعر البدوي الشعبي الذي يعتمد في نقل الأحداث والتجارب على حواسه، وعلى ثقافته المتنوعة والغزيرة، التي برهن عليها من خلال ثراء صورته بالجماليات البلاغية والتركييبية الجزلة الحسية.

رابعاً- خصائص الصورة عند بطبجي :

تستمد الصورة قوتها المعبرة ودلالاتها الإيحائية من القدرة البلاغية للشاعر، ومدى حسن توظيف الأدوات والخبرات والتجارب التي مر بها، حتى يجعلها معبرة عن إحساسه بصدق عاكسة للواقع، بل إن الصورة القوية «هي إعادة تشكيل للواقع، ولا ترتبط به إلا بقدر ما يصبح مكتسباً خصائصها الذاتية، بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص، فتصير الأشياء جديدة لأنها عناصر في مناخ جديد وبيئة جديدة، تتمثل فيها كل الملكات والحواس في لغة هي مزيج غريب من المنبهات المتنافرة تكون في الروح للروح ملخصة كل شيء، الأشياء والأحداث، والألوان المرئية وغير المرئية، محدثة الفكرة من الشيء وجعل الشيء بالفكرة، محدثة الفكرة من الفكرة ومعلقة المعنى بالمعنى بحيث يخضع لحقيقة الشاعر الذي يجتهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً»⁽¹⁾.

وبذلك تتكفل الصورة الشعرية بنقل أحاسيس الشاعر، بل وتؤثر في المتلقي فيتفاعل مع عناصرها ويندمج في خيالها، وتتغلغل في أحاسيسه، فيشعر بنشوة ومتعة الشعر، وهذا ما نسميه بالصورة الناجحة، «وإن قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعرية»⁽²⁾، وتودع فيها طاقات الإبداع على غرارها، فتروح تشيد صوراً تعبر عن شدة ارتباطنا بها، إن الصورة الجيدة كفيلة بالتزاوج مع بنات أفكارنا، فتتوالد وتنتج صوراً بديعة من صميم تجربة الشاعر، وهذه الصور الشعرية «تتحقق في كل جزئية من جزئياتها الخصائص التي تعين على نضجها وتماها، فلا تكون سطحية ولا مضطربة وتتوافر فيها الشروط التي تعمل على إبرازها ساحة أخاذة تأخذ بمجامع القلوب»⁽³⁾. وهكذا سنحاول تلخيص خصائص الصورة الشعرية في النقاط التالية :

1-التطابق بين الصورة والتجربة :

تعد الأحاسيس والمشاعر المكون الأساسي للتجربة الشعرية، «إذ هي المفتاح الذي يسقط من النغم، ولا بد أن يكون النغم له صفة الدوام، حتى يبقى ويخلد، ولا يأخذ هذه الصفة إلا عن طريق الصبر الطويل، وعن طريق تنمية الحياة الداخلية الفنية عند الشاعر»⁽⁴⁾.

1- مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987، ص 87 .

2- سيسل دي لويس : الصورة الشعرية، ص 44 .

3- علي صبح : الصورة الأدبية -تأريخ ونقد-، ص 168 .

4- شوقي ضيف : في النقد الأدبي، ص 146 .

والصورة الجيدة هي التي تعكس التجربة الشعرية للأديب، وتولد من رحم حياته والمشاهد التي مر بها، وتكون قد نشأت في نفسه، يسقيها من مشاعره وأحاسيسه ويرسمها في خياله حتى تعبر عن شخصيته، وحالاته النفسية، ويرسلها لنا «خيالا لا ننسى فيه عالمنا إذ يحملنا على أجنحته إلى عالم جديد، نشعر فيه بلذة غير مألوفة، وما هذه الأجنحة إلا المجازات والاستعارات التي ينمو فيها الحلم أو الرؤية الشعرية نموا عفويا، حقا من الاستعارات والمجازات ما لا يبدو فيه هذا النمو العفوي، لأنه لا يتولد من خلال التجربة وأحاسيسها، ولكن ليست هذه هي أجنحة الخيال الجيد المتداخل في التجربة إنما هي وميض يضاف عن طريق تداعي الأفكار والمشاعر»⁽¹⁾.

ويؤكد علي صبح على أهمية تطابق الصورة الشعرية لتجربة الشاعر، فيقول: «لابد أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي مر بها الشاعر لإظهار فكرة أو حدث أو مشهد أو حالة نفسية أو غير ذلك، فكل صورة كلية، أو عمل أدبي يحدث نتيجة تجربة خامرت نفس صاحبها، وتفاعلت في جوانبها المختلفة، تمتزج الطارئ إليها بالمخزون فيها، حتى إذا ما اكتملت في نفسه تتلاقى الأشباه، وتتألف النظائر لعلاقة بين أجزائها»⁽²⁾. ومن عوامل حيوية الصورة، تطابق الخبرة والتجربة الشعرية للشاعر التي عاشها واتصل وتأثر بها، وعبر عنها بكل ما يملك من طاقة خيالية، تجعله يؤثر في المتلقي بهذه الصورة الموحية والحية ليعبر عن ذاته، وهذا ما نجده عند الشاعر عبد القادر بطبجي، الذي سعى جاهدا إلى تجميل وتزيين صورته بكل ما يملك من وسائل ذاتية وخارجية، فعندما يرسم صورة لممدوحه الولي الصالح، فإنه يوظف كل خبراته وتجاربه الشعرية، ليشحن الصورة، ويبرز ما يلاقيه من أسى وعذاب في حب الممدوح وعشقه ورؤيته، موظفا كل ما من شأنه أن تروق له النفس البشرية، لأنه يعلم أنها مرت بحالات مشابهة له، فيثير مشاعرها ويحرك عواطفها ويوقظ ضميرها، فيقول: ⁽³⁾

مَنْ كَثَرَةُ النَّوَاحِ أَنْعَطَبُوا الْأَثْمَادَ	بَغْدَادُ	ذَالِي زَمَانٍ نَتَلَجًا كَالْمَبْنِي
وَلَا بَقِيَ بَلَاءٌ بَعْدَ أَبْلَايَا عَادَ	بَغْدَادُ	مَنْ لَيْعَةُ الْغَرَامِ أَتَزَلْزَلَ عَقْلِي
رَأَيْتُ طَرِيحَ عَاطِبٍ سَهْمَ التَّنْهَادِ	بَغْدَادُ	مَنْ كَثَرَةُ السَّقَامِ أَشْتَدَّ عَقْلِي
نَدَعِيكَ لِلشَّرْعِ وَفِي لِي الْمُرَادُ	بَغْدَادُ	يَا مَنْ مَلَكَتْنِي بِالْحُبِّ أَعْطَفَ لِي
إِذَا أَهْدَيْتَنِي نَبَقِي لِلْحُسَاذِ	بَغْدَادُ	ذَا اللُّؤْمُ فَيْكُ يَضْحَى يَا دَلَالِي

1- نفسه، ص 150.

2- علي صبح: نفسه، ص 168.

3- الديوان، ص 125.

فالشاعر يسخر طاقاته الإبداعية واللفظية والخيالية، من أجل تصوير ذاته المريضة الأليمة التي كف بصرها من كثرة البكاء، مما جعله طريح الفراش، وإذا تفحصنا هذه الصورة نجدها متطابقة مع تجربته وأحاسيسه، لأن وضعه يمر به كل محب غاب عنه حبيب، فتجربته صادقة، ومما يزيد الصورة جمالا ودلالات، تطعيمها بالألفاظ المؤثرة رغم عاميتها إلا أنها كانت فصيحة المعنى، مؤثرة في النفس، مستترة للعاطفة (النواح، أنعطبو، الأثماد، كالمبلى، بلاء، لوعة الغرام، أنزلزل عقلي، طريح، عاطب، الشهاد، السقام، الحب، اعطف اللوم، أهويتك، نارك)، وهي جيدة الإخراج والسبك، معبرة أصدق تعبير، مثيرة لأحزان الآخرين، مستدعية لأشجانهم وتجاربهم المشابهة، عرضها في نغم وإيقاع رائعين، يحيطان بالصورة ويرتقيان بها إلى النجاح، والديمومة، والفاعلية العالية . وتنتضح العلاقة الحقيقية بين الصورة والتجربة، «في كونها فعل احتمالي لا يهدأ ولا يصفو إلا في حالة يكون فيها الوعي متحررا، فيعدو الانفعال صورة وصفية بمظهر خارجي تولد بشكل يضمن لها حالة الاستمرار والتوهج»⁽¹⁾ .

يستقي الشاعر صوره من الطبيعة، فتؤثر فيه ويؤثر فيها، بتعديل الصور وسبكها وإخراجها على غير حقيقتها، وفي هذا وذاك يتوحد الشاعر معها، فيندمج معها ويدرك حقيقتها ويزوق طعمها، وفي ذلك يقول محمد حسن عبد الله: «إن الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكن لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقتها الموضوعية، إنه ليدخل معها في جدل فيرى منها أو تزيه من نفسها جانبا يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معا»⁽²⁾ . وشاعرنا يصف يوم العيد وابتهاج الناس به فرحا وسرورا، ويعرض حالته فيه وكيف غابت بهجته، فيقول :⁽³⁾

الْيَوْمَ الْعَيْدُ فِيهِ جَمِيعُ الْأُمَّةِ تَتَغَافَرُ	وَ أَنَا يَا نُورُ مُقَلَّتِي مَن حُبُّكَ مَقْهُورُ
طَامَعٌ نَنْشُدُ فِي رُكَاؤِكَ يَا زَهْوُ الْخَاطِرُ	وَ أَنْقَابِلُ حُرَّةِ الْغَزَالَةِ حُرَّةِ الْأَبْكَارُ
هَذَا عَيْدِي وَ زَهْوُ قَلْبِي حَكِي لِلْحَاضِرِ	يُرْكُ مَا آرَدْتُ صَالِحَةً غَيْرُ أَنْتَ السُّرُورُ
لَا تَهْدَانِي هُمَيْلُ هَآيِمُ	أَجِي نَشْفَاكَ بِالْأَنْيَامِ
عَيْدِي مَن الشَّوْقُ رَأَهُ حَارَمُ	هَذَا وَ جَمِيعُ كُلِّ عَامِ

الشاعر يصف حالته الحزينة حين غاب عنها حبيبها، رغم أن اليوم عيد والناس في بهجة وسرور إلا أنه خالف هذه الفرحة ولجأ إلى نفسه يواسيها ويخفف عنها، واستغل

1- ساسين سيمون عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 26 .

2- محمد حسن عبد الله : الصورة الشعرية و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1981، ص 33 .

3- الديوان، ص 128 .

المناسبة ليدعو الله الفرج، وقد عرض الشاعر بألفاظه هذه التجربة المريرة التي تنطبق على أي إنسان، فهو صادق التجربة، قوي التشخيص، بحيث عرض فرح الناس (اليوم العيد، الأمة تتغافر، زهو خاطر، عيدي زهو قلبي، طامع ننشد، زهر قلبي، السرور) فهي ألفاظ تدل على البهجة والسرور، أما حالته عبر عنها بالألفاظ (هميل، هايم، حارم)، ويعرض شاعرنا صورة أخرى تمثل ألم المحنة، فيقول : (1)

رَأَيْتُ يَا بُمُوسَى مَجْرُوحَ بِلَا أَمْوَاسٍ	بُهُوَكَ أَكْثَرَ تَهْوَاسِي ⁽²⁾
جُرْحُ الْمَحْنَةِ مَغْرُوسٌ فِي غُمُوقِ الطَّمَّاسِ	حُبُّكَ حَرَّمَ أَنْعَاسِي ⁽³⁾
جُرْحُ الْمَحْنَةِ مَطْمُوسٌ	يَنْقُضُ بَغَيْرِ مُوسٍ
قَاهُرٌ نَبْلُهُ مَعْكُوسٌ	رَمَزٌ شَكْلُهُ نَحِيسٌ
بَيْنَ الدُّوَاخِرِ مَدْسُوسٌ	فِي خَشَايَا إِيْغُوسٍ
لَأَنْ سَيَرْنِي مَمْرُوسٌ	عُدْتُ فَإِنِّي كُبَيْسٌ

يصف بطبجي هذا الألم الذي عايشه، فقد نقله من صميم تجربته الشعورية، وهو يعلم علم اليقين أن الناس قد مروا واكتووا بنار الألم والأحزان، فاستطاع أن يصب الألم في صورة معبرة صادقة تعكس مدى تطابق صورته وتجربته الشعرية، وقد شبه المحنة بسكين قاطع حاد يمزق جسد الإنسان، فيخلف وراءه الألم الحاد، فيصبح الإنسان مصروعاً من هول الألم، وقد وظف الشاعر الحروف الهامسة (السين)، في الألفاظ التالية (أمواس، مغروس، مطموس، معكوس، نحيس، إيغوس، ممسوس، الحسوس، ممروس) وهذا يدل على حسن توظيف الشاعر لهذه الكلمات المؤلمة الجارحة المؤثرة .

إن بطبجي شاعر شعبي يخاطب بالدرجة الأولى البسطاء، يبيث لهم شكواه، فمن الطبيعي أن تكون صورته منتقاة من حياتهم وأعمالهم، وما يتداولونه من حكم وأمثال شعبية وقصص وألغاز، حتى تكون الصورة واضحة جليلة مؤثرة وتنقل إليهم أحاسيسه وشعوره، حيث يقول : (4)

مَآئِي طَائِقُ الْفَتَّانِ	عَسَاكَرُ الْحُبِّ مِنْ كُلِّ نَاحِيَةٍ أَظْهَرَ
بَارَزِينَ فِي الْمَيْدَانِ	زَادَ يَظْهَرُ تَرْتِيْبُهُ
بَاقِي عَقْلِي هَيْمَانُ	غَايَسٌ مَا نَحْصِي الْقَلِيلَ مِنَ الْكَثَرِ
كَذَلِكَ الدَّاجِ سَهْرَانُ	حَتَّى يَرْفَعَ اللَّيْلُ حَجَبَهُ

1- نفسه، ص 134 .

2- بموسى : الولي عبد القادر الجيلاني، أمواس : سكاكين، تهواسي : مرضي و تعبى .

3- المحنة : المصيبة و يقصد الغرام، غموق الطموس : في داخل الحشايا و الجسد .

4- الديوان، ص 137 .

وَالْذُّمُوعُ مِنَ الْأَعْيَانِ فَوْقَ الْخُدُودِ تَمَثَّلُ لِلْمَطَرِ
تَحْكِي نُو الطُّوفَانِ خُدُودِي مِنَ الْحَرِّ أَيُّطِيْبُوا
لُونِي مَثْلَ الْيَرْقَانِ نَوْبَةُ يَخْضَارُ نَوْبَةُ يَرْجَعُ أَصْفَرُ

وقد وظف الشاعر صوراً شخصت حالته المرضية المأساوية، وكانت مستقاة من واقعه ومن حياة الناس (عساكر الحب، بارزين في الميدان، عقلي هيمان، الدموع من الأعيان، فوق الخدود تسيل المطر، نو الطوفان، من الحر ايطيبو، لوني مثل اليرقان، نوبه يخضار، يرجع أصفر، ضري، ماصبت أطيبه) فهي بلا شك ألفاظ معبرة عن تجربته .

2- الوحدة والانسجام التام :

يتحقق هذا العنصر في شعر عبد القادر بطبجي بشكل واضح وجلي، لأن صورته - كما رأينا في السابق - متطابقة مع تجربته الشعرية، تسهل علينا كشف الوحدة والانسجام التام فيما تعتمد عليه الصورة من تعابير وألفاظ وخيال، حيث تستقيم وتتظم تحت لواء وجسد واحد، وتهدف إلى غاية واحدة، فلا تناقض في عناصرها ولا تنافر في كلماتها، ولا قصور في مقصدها، ولا خلل في بلاغتها، وبالتالي فهي « كوحدة تامة وبنية حية مستوية ... فلا تقبل معنى شاردة ولا خاطرة نافرة ... بل انسجام تام بين الأفكار، وتلازم متصل بين المشاعر، ثم تجانس محكم بين هذا كله، وبين مصادر الصورة جميعها»⁽¹⁾ .

ولعل وحدة وانسجام الصورة إنما هي نتيجة لنضج التجربة الشعرية وتماسكها وتناسقها، وتعبيرها عن حنكة الشاعر، فهي «ليست مجموعة من المعاني الثائرة يفرغها الشاعر في قوالب من الشعر كما يشاء، وإنما هي كل وجداني متماسك متناسق في التعبير»⁽²⁾. ويوضح مصطفى السعدني سر الترابط والوحدة بين الصورة والفكرة، وحيوية الصور ضمن حركتها الداخلية مع الأفكار، فيقول: «فالصورة والفكرة شيء واحد، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وحيوية الصور وعضويتها لا ترجع إلى الفكر داخل القصيدة، والطبيعة الخارجية صارت أفكاراً ذاتية، وبالتقاء الداخل والخارج في نقطة - هي بلا شك - منبع تلك الحركة الداخلية تربط ما بين الصور الجزئية التي تتعاون في القصيدة، وفي أية قصيدة للشاعر نفسه محدثة الأثر الذي يهدف إليه»⁽³⁾ .

وها هو الشاعر يخاطب الذين ذاقوا طعم الهوى، فيقول:⁽⁴⁾

أَعْدَرُوا يَا أَهْلَ الْهُوَى مَنْ عَقَلَهُ طَارُ مَنْ ذَاقَ الْحُبَّ كَيْفَ يَصْبَرُ
خَبِلَ عَقْلِي وَفِي قَلْبِي شَعَلَتْ نَارُ طَالَبَ لَوْ فِي الْمَنَامِ نَنْظُرُ

1- علي صبح : الصورة الأدبية- تأريخ ونقد-، ص 169 .

2- شوقي ضيف : في النقد الأدبي، ص 195 .

3- مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، ص 109.

4- الديوان، ص 177.

شَبَلُ الْأَقْطَابِ لَوْ أَنْظَرْتُهُ بِالْأَبْصَارِ مَا يَبْقَى فِي الْجَوَارِحِ ضُرٌّ
نَتَهَى مَا أَنْشَوْفَ بِإِذْنِ اللَّهِ الْأَكْدَارِ حَالِي بَعْدَ السَّقَامِ يَجْبَرُ
هَلْ لِي يَا مَنْ ذَرَى إِيْبَرَمَ ذَا النَّقَارِ نَسْعُدُ بِاللِّقَاءِ الْحَبِيبِ نُظْفِرُ
بِنَجَاةِ إِمَامِ الْأَوْلِيَاءِ قُطْبِ الْأَبْرَارِ أَجِي لَوْ فِي الْمَنَامِ نَبْشَرُ

فبطبجي يسأل المحبين أن يعذروه في مذهبه (عقله قد طار) وفي نفسه اشتعلت النيران، طالبا النظر إلى محبوبه فقط ولو في المنام ليشفى من جراحه فتستريح نفسه، إنه يتمنى اللقاء وفي أقرب وقت (ابيرم، سعدنا باللقاء الحبيب تظفر، أجي لوفي المنام ننشر، لو أنظرته بالأبصار، طالب لو في المنام ننظر).

وقد أدت الألفاظ دورها وحقت تأثيرها، ومن خلالها استطاع الشاعر تصوير حالته في وحدة وانسجام تضم وحدة الموضوع، وحدة الجو النفسي، ترتيب الأفكار والصور، بحيث بدأ بشكوى لأهل الهوى، ثم طلب العفو منهم، وسرد حالته ومحنته، وأخيرا أعطانا الحل المأمول المنتظر، وهو نظرة واحدة، أو زيارة من الحبيب، ولا نعجب من ذلك فالشاعر مداح الأولياء الصالحين، نشأ في كنفهم وارتوى من عقيدتهم، وتشبع بأفكارهم، وكل هذه الأفكار صيغت في جو نفسي حزين مؤلم مؤثر .

والناظر للقصيدة للوهلة الأولى لا يلمح تلك المكونات واللبنات التي يتماسك بها هيكلها فهي تتكون من الصور الكلية، أو مجموعة من الصور الحركية وكل صورة مركبة تتكون بدورها من مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة، التي تشكل الهيكل العام للقصيدة، فيتم بالانسجام والوحدة في السبك والخيال والمقصد، وكذلك الصور الجزئية المكونة للقصيدة قد تبدو لنا لأول وهلة «متنافرة نظرا لأن عناصر تكوينها من أودية مختلفة، لكن ثمة نمط يجمع بينها جميعا، بحيث يصبح كيانا واحدا يخلق في المتلقي استجابة واحدة معتمدة في ذلك على الحركة الداخلية فيها»⁽¹⁾ .

ويعصور بطبجي مدينة مستغانم ويصف تغير حالتها، فيقول: (2)

أَبْتَدَلَ حَالَهَا وَرَأَاهِي فِي الْخُسْرَانِ مَنْ بَعْدَ السَّعْدِ كَأَنَّ قَائِمَ
أَنْتَقَلَ لِلنَّحَاسِ بُرْجَهَا حُرَّةَ الْأَوْطَانِ عَاقِبَهَا خَالِقِي الدَّائِمِ
حَالَةَ الدُّنْيَا غُرُورَ مَا فِيهَا أَمَانِ اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتَغْنَانِ

فالصورة هنا تستمد قوتها من العاطفة القوية التي تمنحها الذاتية والواقعية، و تودع فيها سحرية التأثير، فتجعل المتلقي يشارك الشاعر أحاسيسه وشعوره، بالتغير الذي حل على مدينته مهد الأبطال الشيوخ والعلماء، فحزن الشاعر ليس ذاتيا، بل جماعيا فيه ضمير المواطنة والغيرة على أهله، فالعاطفة الصارخة بالتحسر على مستغانم أعطت للصورة نضارتها ولونها وقوامها الجميل، رغم رائحة الحزن التي اتسمت بها لكنها إير تلسع

1- مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، ص 106.

2- الديوان، ص 200 .

وتفضح المستعمر وتنبه المجتمع والمواطن الغيور على وطنه وأهله، وتجعله يستيقظ من سباته، فقد انسجمت صور الشاعر وتناسقت لتؤدي المعنى كاملاً : (1)

وَجَبَّ لِي نَبْكَى عَلَى بِلَادِي نَبْكَى الْغَرِيبُ مِنْ جَفْنِي مَرْمُودٌ
مَا صُبْتُ حَبِيبَ مَنْ يُنَادِي يَسْتَعْمَلُ الدَّوَاءَ ابْيَرَدَ لِي كُلُّ الصُّهُودِ
عَاقِبَهَا خَالَقِي أَتُودِي تَرَجًّا تَفْرِيجُ مِنَ الْغَنَى نَعَمَ الْمَحْمُودُ

3-الإيحاء :

لا تلقي الصورة عند عبد القادر بطبجي بمقابلتها منذ الوهلة الأولى للمتلقي، بل تراوغة وتماطله، حتى تتغل إليه المعنى وتخفي مضمونها الشعري، فترغمه على التمحيص والبحث، وفك إيحاءاتها ورموزها ودلالاتها المبتوثة في النص الشعري، وتعتمد في تقديم محتواها على «الإيحاء بالمشاعر والأحاسيس والأفكار ولا يحددها، لأن العالم الذي تعبر عنه لا يعطي معنى محددا وبناء عليه، فإنه من الخطأ البين أن تحاكم الشعر بمنطق العقل لأن الشاعر لو كان لديه شيء محدد سلفا للقول، لما لجأ للغة الشعر، كأداة للتعبير عن هذا الشيء بل كان النثر وسيلته الميسرة لذلك، وباختصار فإن ما يقال في النثر لا يمكن أن يكون في الشعر» (2).

وإن الصورة الموحية هي المعبرة والعاكسة لتجربة الشاعر، وهي «التي لا تنص على المضمون صراحة، ولا تكشف عنه مباشرة، بل يوحي بها من غير تصريح ويتسع عنها من غير مباشرة» (3).

ولا يقصد بالإيحاء إغراق القارئ في جو غامض من الصور والمعاني، فيمل القصيدة من القراءة الأولى، بل لا بد أن يكون إيحاء يدفع المتلقي إلى أعمال فكره وروحه فيها، ويتحد مع الشاعر في الأحاسيس والمشاعر، فإن كان في موقف الحزن أو الفرح أو البكاء أو الضحك استجاب، لكل الانفعالات المبتوثة في القصيدة، ولا تكون حكرا على الشاعر فقط، «وبذلك تكون الصورة أقوى وأبقى أثرا من التصريح المباشر الذي يفقد النص حيويته وجماله الأدبي والفني، فالتصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، بل إنه من أهمها في الممارسة الشعرية إطلاقا» (4).

كما أن الإيحاء لا يعتمد «على قدرة الشاعر وحده في الموائمة بين أدواته التعبيرية وحالته النفسية - فحسب - بل تشترك فعالية القارئ، ودرجة استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية» (5).

1- نفسه، ص 203 .

2- مصطفى السعدني : نفسه، ص 110 .

3- على صبح : الصورة الأدبية - تأريخ ونقد-، ص 171 .

4- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص184 .

5- مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، ص 110 .

ومن هنا فإن القراء قد لا يصلون إلى إحياء أو معنى موحد، لأنهم يختلفون في ثقافتهم وفي طبيعتهم وظروفهم النفسية، فيصل هذا إلى معنى أبعد وأعمق مما توصل إليه الآخر، ولذلك مشاركة المتلقي في كشف إحياءات النص مهمة، وقد تكون هي الإبداع الثاني والمستوى الثاني له، وقد يتوصل القارئ بثقافته القبلية لموضوع القصيدة إلى معان لم يقصدها الشاعر ذاته والعكس صحيح « فقد لا يخرج قارئ من قراءته للقصيدة بأكثر من معناها السطحي المباشر، الذي هو أهون جوانب القصيدة قيمة، بل هو الجانب غير الشعري فيها، بينما يستطيع قارئ ثان أن يلتقط بعض إحياءاتها الأكثر تعمقا وخفاء دون أن يربط بين هذه الإحياءات أو يؤلف فيها، على حين يستطيع قارئ ثالث أكثر تعمقا وتمحيصا أن يؤلف بين الإحياءات المختلفة التي يلتقطها من القصيدة ويخرج من هذا التأليف والتقابل بين الإحياءات بإحياءات ودلالات أخرى جديدة لا تكف عن النحو والتنوع والعمق وهذه هي سمة الفن العظيم في كل عصر من العصور» (1).

و تظهر هذه الظواهر في قول الشاعر : (2)

خُودُ أَوْصَايَتِي وَ صَوْنُهَا وَ أَفْهَمَ لَفْظُ قِيَاسِي قَيْسُ الْخُلْطَةِ وَ كُونُ كَيْسٍ أَتَحَدَّرُ وَ فَيْقُ مِنَ النَّعَاسِ
شَمْرُ عَنْ سَاقِ الْأَسْبَقِ لَا تَوَقَّعْ فِي حَاسِي خُلْطَةُ أَهْلِ جَيْلِنَا نَقْسٌ تَهْوَى بِالْمَرْوِ لِلطَّمَّاسِ
ذَا الْوَقْتُ انْقَطَعَتِ الْمَرْوَةُ كَثُرَتِ الْأَعْكَاسِي أَتَهْلَى كُونُ صَمٍّ آخِرَسٍ أَصُمْتُ تَتَجَا مِنْ الْهُوَاسِ
لَا تَأْمَنْ حَافِرُ الْبُغْلِ كَانَ أَنْتَ سَيَّاسِي أَجْتَنَّبُ خُلْطَةَ الْمَكْرَدَسِ مَنْ لَا لَهُ فِي الصُّبْحِ سَاسِ
لَا تَتَمَشَّى عَلَى شَفَرٍ كَأَفْ مَدْرَبِي رَأْسِي مَا تَرْجَعُ مَا تَطِيقُ تَحْبَسُ تَتَعَلَّ فِي دَاخِلِ الْغُرَاسِ

يرسم لنا بطبجي صورة الصداقة عند أهل جيله، كيف أصبحت وتحولت إلى أسوأ

الأحوال، في مجموعة من الوصايا التحذيرية والصور الإيحائية المعبرة عن الوضع والمشخصة للحال .

لقد بدأ القصيدة بلمحة إيحائية للمتلقي، يحضره فيه لاستقبال معانيه وأفكاره (خود أوصاياتي وصونها وفهم لفظ قياسي) فقد استخدم لفظة (قياسي) وهي تدل على أنه لا يعطيك المعنى مباشرة، إنما يسرد عليك مجموعة الصور الإيحائية التي يجب إعمال فكري فيها، وكشفها وفهم كنهها، وكما يقال في المثل الشعبي (الحديث قياس). ولعل الشاعر يرمي من وراء هذه الصور (فيق من النعاس) الفطنة أثناء التعامل مع الناس، إذن نحن أمام مجموعة من القراءات والإحياءات المختلفة ألحقها الشاعر بالنص، وماذا يقصد من قوله (شمر عن ساق الأسبق لا توقع في حاسي)؟ وماذا يقصد (اتهلى كون صم وأخرس)؟ هل المتكلم متهم، والذي يسمع غير مرغوب فيه؟ أم السمع والكلام أصبحا جريمة يعاقب عليها الإنسان؟ أم أكثر المصائب تكون من جراء لسانه وسمعه؟

1- علي زايد عشري : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 84 .

2- الديوان، ص 206 .

هل على الإنسان أن يلزم داره ويعتزل المجتمع؟ وغيرها من الإيحاءات التي تحملها باقي الأبيات وكلها تصلح كمعان، وتلك مزية الإيحاء ومتعته الفنية التي تلون بها الشعر «للتعبير عن الموقف أو الحالة بحيث يوحي هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح بها» ⁽¹⁾ كما أن الصورة «الإيحائية وسيلة اكتشاف المجهول أي معرفة غير المعروف» ⁽²⁾ والتغيب عن المعنى، الذي أعطانا المبدع عنه شفرات، علينا تحمل عناء البحث عن المخفي لذلك «تتبع قيمة كل قصيدة في طاقتها على الإيحاء» ⁽³⁾ .

ويواصل الشاعر عرض صورته الإيحائية، قائلاً : ⁽⁴⁾

مَا فَهَمَ مَنْ يَكُونُ زَاعِمٌ فَعْلُهُ خَنَاسِي يَخْتَلُهُ خَتْلَةُ الْمَخْوَصِ الطَّيْرُ الْحُرُّ فِي الْقُقَاسِ
لَا تَأْمَنُ كَأَنَّ عَانَقَكَ أَوْعَرَ الضَّرَاسِي احْتَرَزَ مِنْهُ إِذَا يَغْبَسُ رَأَاهُ أَنْوَى فَيْكُ كُلِّ بَاسِ
نَيْتُهُمْ خَائِبَةُ الدَّوَامِ وَعَهْدُهُمْ مَاسِي لَا صَدَقَ وَلَا وَفَاءَ أَمَاسِ غَيْرَ التَّجَسَّاسِ وَالْمَغَاسِ
قد شخص لنا الشاعر صورة أخرى لطباع الناس، فمن يثق بهم ويأتمنهم على أسرارهم

ويشتكي إليهم بهومهم يغدرون به، وعرض مجموعة من الصور التي تحمل الكثير من الإيحاءات والدلالات، إذ يوحي إلينا أن الإنسان في هذا الزمن يخادعك، ويعطي إشارة إيحائية (الطير الحر في القفاص) أي لا يخالط من هب ودب، ويحذرنا من أولئك الذين يكشرون عن أنيابهم ويضمرون العداء والبغضاء في صورة ودودة .

وفي الأخير ينصح بطبجي النفس بعدم الاختلاط بهؤلاء الناس، وعدم الثقة مهما فعلوا (ولو التاج فوق رأسه) (لو كان ايدير ظلمتك شمس) (لا تأمن يافطين بابه) .

وهناك من النقد من اعتبر الصورة شحنة من العناصر الحسية وغير الحسية بعدد غير متناه من المعاني، يقول كامل حسن البصير : « الصورة كلام مشحون شحنا قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط ألوان، حركة، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلا منسجما » ⁽⁵⁾ .

وهناك من يربطها بالنص الشعري، يقول الولي محمد : إن الإيحاء « مسألة شديدة الارتباط بالبعد الشعري، وبعبارة أخرى فإن التصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، بل إنه أهمها لممارسة الشعرية إطلاقاً » ⁽⁶⁾ .

و قد قسم الناقد السابق الإيحاء إلى ثلاثة وجوه ⁽⁷⁾ :

- 1- مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، ص 126 .
- 2- ساسين سيمون عساف : الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص 28 .
- 3- نفسه، ص 29 .
- 4- الديوان، ص 210 .
- 5- كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ص 128 - 129 .
- 6- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص 184 .
- 7- نفسه، ص 184 .

أ- إحياء بكلمة تستدعي معاني متعددة :

قد توحى الكلمة الواحدة بعدة إحياءات متباينة أو متواترة، فهي ينبوع خصب من المعاني والأفكار، تثري البيت الشعري وتضفي عليه بريقها، وتضمن له الارتباط والانسجام بين باقي المعاني، يقول بطبجي :⁽¹⁾

يَا الْفَحْلَ عَيْذَ الْقَادِرِ يَا ضِيَّ نُورٍ أَبْصَارِي
يَا شُبُوبَ اللَّيِّ بَايَرِ طَبَّ لِي جَمِيعَ أَضْرَارِي

فالشاعر يصف الجيلاني بالفحل (الفحل)، وتعني الرجل الشهم، وتطلق على ذكر الحيوان القوي الذي يهابه القطيع، الذي يسير ويأتمر به، فنجد لكلمة (الفحل) إحياء قوي في البيت، بأن الولي يتصف بصفات الرجولة والشهامة، والكرم والجود وحمى الضعيف وإجارة المستجير، وغيرها من الصفات الكريمة .

وقد استفاد الشاعر من اللغة العامية كثيرا، فكلمة (الفحل) تعبير عن إحياءات كثيرة يقولون " هذا رجل أفحل، عملك عمل أفحل، أو أنت أفحل، إنه فحل"، فإحياء الكلمة عند الناس غزير، فاللفظة تكفي للتعبير عن صورة الرجل الوفي الصادق الشجاع .
كذلك كلمة (ضي) والتي تعني الضوء والنور والهداية والإشراق والسبيل وغيرها من الإحياءات التي تشرق من الكلمة، والتي أضاءت بدورها البيت الشعري، فالعين تدرك الضوء الحسي المرئي، وتذكر أضواء أخرى، كتعليم الناس دينهم، وإرشادهم إلى الطريق الصحيح، ونصحهم بما هو خير، فك أزماتهم، ومحو جهلهم ، وإحياء سنة نبيهم ρ، كلها أنوار لها أثرها في حياتهم، وكل من يوفر لهم، فقد أنار للناس طريق الحياة الطيبة.

ويظهر الإحياء جليا في قول الشاعر :⁽²⁾

يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعَيْنِي شَمْسَ الْعُقُولِ كَنْزَ الْأَسْرَارِ لَعَرَجَ دَبَابِ التَّالِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعَيْنِي فَحْلَ الْفُحُولِ سَيْفَ الْمُشَالِيَةِ مَنْ لَا مِثْلَهُ وَالْي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعَيْنِي بَذَرَ أَنْقُولِ مَحْبُوبَ حَضْرَةِ الدَّائِمِ الْجَلَالِي

فالكلمات (شمس، العقول، فحل الفحول، بدر أنقول) توحى بالغوث ومساعدة الناس، وتوحى بجمال الولي، فوجهه يسطع ويشع بالنور، فهو نور العقول وكاشف طريقها ومبدد ظلامها، وتوحى بنفس المعاني لفظة (بدر) من الجمال والاقتداء، وهداية الناس .

وتحمل ألفاظ الشاعر المستخدمة في الأبيات السابقة الكثير من الإحياءات التي تعطي لكل قارئ معنى، فكلما اهتم بها وأولاها حظا من النظر والتمحيص، كلما أكدت له جمالها، وتكشفت له عن محاسنها، واقتربت منه، فالإحياء يحتاج إلى قارئ عنيذ، فاحص

1- الديوان، ص 58 .

2-المصدر السابق، ص 63 .

ثاقب النظر، لا يمل تصلب اللفظة، والنظر في أبعادها، وحتى بصماتها التي تخلفها على الحواس والمشاعر و السمع، والفكر.

ب- أصوات كلمة تستدعي معاني متعددة :

يعد الصوت عنصرا هاما من عناصر الصورة الشعرية،- وقد مر بنا في دراستنا للنمط الحسي للصورة (الصورة السمعية)- وترتكز عليه عملية التصوير الشعري، مستفيدة من كل صفاته وخصائصه المختلفة، قصد نقل الصفات الصوتية للصورة، حتى لا تكون بكماء لا روح ولا حياة فيها .

فالشاعر يوظف صوتا صاخبا عاليا مدويا للدلالة على هزم الأعداء، وهو صوت يستعمل في المعارك، وهو (زنجار)، واصفا أخلاق وليه فيقول : (1)

يَا سَيِّدِي الْحَمَّادِي يَا الْمُخَمَّرُ نُورُ أُنْمَادِي
يَا زَنْجَارُ الْعَادِي يَا الْفَحْلُ يَحْيَى بَنَ يَحْيَى

إننا ننصت لصوت في الأبيات من خلال ما أوحى به لفظة (أخباره)، أي الحديث والكلام عنه في الأقطار والبلدان، فهذا الصوت عادي يصدره أي إنسان، لكن نلاحظ أن الشاعر يزيد في حديثه، لكي يسمع اسم الولي في الأرض والسموات السبع والبحور، ووظف لفظة (صرخة) فهي توحى بالشدة، لأنها صورة سمعية لصوت يريد أن يسمعه كل الناس والسامعين، يتحدى كل صوت ما دونه فهو شديد قوي، لذلك لا يجهل أحد اسم الولي أو أخباره أو كراماته أو أعماله الخيرة، فهي زاهرة مشرقة، وقد تصدر الأبيات التالية صوتا هامسا رقيقا بصيغة المناداة : (2)

تَنَدَّ بِهِ الْعَبَادُ جُمْلَةً مُصْبَحًا أَبْصَارِي مَنْ يَنْدَهُ بِهِ يُوجِدُهُ كَي رَمْشَةٍ الْأَبْصَارِي
وَأَتْفُكُهُ مَنْ تُزَيَّارُ جَعَلْنَاهُ رَبِّي فَالَ لِلْوَرَى

وظف الشاعر لفظة (تنده، ينده) أي تتادي باسمه الناس مستجدة ومستغيثة به، فلي الولي النداء في أسرع وقت عبر عنه (رمشة الأبصار)، بسرعة مذهلة، ولفظة (تنده) توحى بصوت المناداة الذي يكون متوسط الصوت، لأنها صورة سمعية للولي الذي يتواجد ويسمع نداء المستغيثين .

وقد يزداد الإيحاء من فعالية الصورة، بل هو من مقومات نجاحها ووقود حركتها الدائمة في طريق المعاني للمتلقي، يبعث الحياة في ألفاظها وتعابيرها، ويجعلها تشع بالأنوار وتصدع بالأنغام، فتضيء الفكر وتتلج الصدر وتثري المعنى إلى أبعد حد، وتسخر كيفية حمله حسب قدرات كل قارئ، بل إن الإيحاء يفهم بجهد القارئ، فلا يحمله ما لا طاق له، وهذا ما تؤكد عليه "روز غريب" في تعريفها للصورة، فنقول : «الصورة

1- نفسه، ص 52 .

2- المصدر السابق، ص 70 .

-في أبسط تعريف لها - تعبر عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرها المحسوسة، هي لوحة مؤلفة من كلمات أو مقطوعة وصفية في الظاهر، لكنها في التعبير الشعري توحى بأكثر من الظاهر، وقيمتها تتركز على طاقاتها الإيحائية، فهي ذات جمال ذاتي تستمد من اجتماع الخطوط والألوان والحركة، ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحى بالفكرة كما توحى بالجو والعاطفة»⁽¹⁾ .

ج-الشعور :

يمنح الشعور قوة للصورة، لا تقل أهمية عن باقي العناصر المكونة لها، وفي هذا يقول علي صبح : « ينبغي أن يسري في كل جزء من الصورة شعور الشاعر في تدفق وقوة وحيوية، فكل كلمة لا بد أن تنبض بمشاعره وأحاسيسه»⁽²⁾ . وعلى هذا الأساس فالعاطفة ترتقي بالتجربة، وتسمو بذاتها وتزيد من حيويتها واستمرارها، وتمنح لها الخلود والتميز والاكتمال، «فالأحاسيس والمشاعر هي أهم العناصر في القصيدة أو في التجربة الشعرية، إذ هي المفتاح الذي يسقط منه النغم، ولا بد أن يكون النغم له صفة الدوام حتى يبقى ويخلد»⁽³⁾ . وعندما يتعرض بطبجي إلى رثاء نفسه الأليمة الجريحة بسيوف الهوى والعشق للمحبوب الذي هجره وغاب عنه في صحوه ومنامه، يذهب ليصور حاله ويفضي بأسراره، فيقول:⁽⁴⁾

زَارَ الْهُوَى بَرَاجَ أَسْوَاقِي وَ التَّاجُ فِي أَكْنَائِي	وَلَا أَنْفَعَنِي فِي مَرَضٍ هُوَاكَ دَوَائِي
وَالْمُنَامُ أَهْجَرْنِي وَالسَّهَرُ مَضَانِي	لَآنَ اسْخَفَ بَصْرِي بِدُمُوعِي قُوَّة
وَلَا أَنْفَعَنِي فِي الْمَحْتَةِ صَبْرٌ مَقْوَانِي	آه يَا وَاهُ أَتَرَاذُ ذَا الشَّقِيقِ بِيَا
فِي الدَّوَاخِرِ ذَا لُضْرٍ أَغْمِيقُ دَخْلَانِي	أَنْتَ بَعِيدٌ وَ شَوْقُكَ دِيمًا حَدَائِي

فالشاعر يشخص حزنه المتزايد الذي ألم به مع الأيام شدة وتعمقا، فشعوره بالأسى ينبع من الألفاظ والعبارات منذ هجره النوم وأتعبه السهر وأفنت الدموع بصره، ولم ينفعه الصبر وقد كشف بطبجي هذا الشعور المحزن الموجه بلفظه (آه يا واه)، فهما يعبران بصدق عن عاطفة حزينة تفيض بالأسى .

وبهذا تتعدى الصورة في تجسيد المجرد، أو إدراك التماثل بين الأشياء، أو إظهارها للمتلقى « فهذه مجرد تجليات للصورة بوجه عام وليست محددات لها، ثم إن الصورة ليست

1- حسن كامل البصير : بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 169 .

2- علي صبح : الصورة الأدبية-تأريخ ونقد-، ص 170 - 171 .

3- نفسه، ص 146 .

4- الديوان، ص 139 .

مجرد أداة لتجسيد فكر أو شعور، لأنها الفكر والشعور ذاتهما»⁽¹⁾، ويظهر بطبجي شكوى واستعطاف محبوبه، حيث يقول :⁽²⁾

مَا رَيْتُ فِي الْوَرَى مَنْ خَيَّبَ الشَّاعِرَ فِي حَدِيثِ الرُّسُولِ الْفَصِيحِ مَقْبُولُ
أَنَا هَرَبْتُ لَكَ يَا مُشَبَّبَ الْبَايَرِ يَا غَوْتُ مَنْ حَصَلَ فِي سَوَائِعِ الْهَوْلِ
أَنْتَ تَشْوَفُ وَ أَنَا فِي حُرْمَتِكَ قَاصِرُ لَا زَادَ لَا جَهْدَ لَا أَكْتَأَفُ لَا مُوَلُ
يَعْنِي طَرِيحَ لَشَفَايَةِ جَمْعِ الْأَرْدَالِي مَنْ كُلِّ جِيَهَ ذَا الْهَمِّ بَانَ وَ أَنْبَى

والشاعر يلوم ويعاتب وليه مبرزاً شعوراً بالأسى والحزن الذي يلزمه ويتحسر أن يُخَيَّبَ رجاءه، ولا يسمع نداءه، فلقد أحب الرسول p الشعراء وقربهم إليه؛ كحسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة، ويوضح بعد ذلك شعور الضعف والهروب إلى حضرته، وبين بطبجي حالة الانكسار وإحساسه بهزيمة أعدائه الحساد الذين يكيدون له، ويتمنون بقاء الأحزان في نفسه (طريح لشفاية، جمع الأردالي) .

فالصورة في شعر عبد القادر بطبجي تتألف من عدة عناصر، بل نسيج مترابط من العواطف والمشاعر والرؤى، لذا استعان الشاعر بعنصر التصوير « ويبدو أنه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة، تهدف إلى تقديم المعنى تقديماً حسياً، وتشكيله على نحو صوري أو تصويري»⁽³⁾ .

وقد اثبت بطبجي قدرته على الاستفادة من كل العناصر المتاحة له للتصوير الشعري، فشكل صوراً عاكسة لما في نفسه، ومعبرة عن واقعة، وعبر عن نظريته ومنهجه في الحياة، وتجربته الصوفية والروحية، وفيه توفرت صفات الشاعر المصور، كما يقول العقاد :«إن الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة، كما تضع في الحس والشعور والخيال، وهي قدرته على التصوير المطبوع، لأن هذه من الحقيقة في التصوير كما تتاح لأنبغ نوابغ المصورين»⁽⁴⁾ .

د- العمق :

إن من علامات التجربة الشعرية الناجحة اتصافها بالعمق وبعدها عن السطحية، فالعمق يمنح الصورة قوة في التعبير، ويطيل من عمرها، ولا يجعلها مستهلكة منهوكة القوى، لتتحدى التقليد الفكري أو القصور للوصول للمتلقي. كما يرى أحد الناقدين أن العمق هو بعد نفسي، يضمن للصورة صفة الأصالة، ويجعلها ترتقي إلى مصاف إحساس وشعور المتلقي، حيث يقول عن العمق :« هو أول

1- محمد حسين عبد الله : الصورة والبناء الشعري، ص 33 .

2- الديوان، ص 99 .

3- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 21 .

4- عباس محمود العقاد : ابن الرومي حياته من شعره، ص 207 .

الأبعاد النفسية للتجربة، وهو يعني تخصيص التجربة وجعلها تحمل مضمونا شعوريا بالعمق لها الأصالة الفنية»⁽¹⁾ .

ومنه فإن تقنية العمق تعتمد على نباهة الشاعر وذكائه أمام تجاربه الشعرية، فهناك العابرة البسيطة التي لا تحتاج للعمق، بل تعرض سطحية، أو يجد الشاعر نفسه أمام موقف أو فكرة بسيطة يضطر للتعبير عنها ببساطة وعفوية، فعلى الشاعر في هذه المواقف أن يزاوج بين العمق والتعبير الهادئ في صورته، ومحاولة شحن الصورة بالجماليات التي تغطي هذه السطحية، وترتقي بها عن تلك الرتابة والسذاجة الناتجة عن البعد عن العمق .

وهذا العمق يمنح الصورة قوة التعبير، ويزرع فيها روح الجمال « وليست هذه الروح مما يمكن الوصول أو النفوذ إليه عفواً، بل لا بد لها من التعمق، وأن يحس الشاعر بشوق جديد إلى اكتناهاها ... وهو لا يستطيع تحقيقاً بالمرور العابر، وبالنظرة العابرة، بل لا بد من المكوث إزاءها مكثاً لا يعتد فيه بالزمن، حتى يحلل نفسه ويحلل مشاعرها التي تحيا في أعماقه»⁽²⁾،

وشاعرنا حين يشكل صورة مدحية للرسول p تراه يوشىها بالعمق، فيقول: ⁽³⁾

لَوْ كَانَ يَا رَسُولَ اللَّهِ الْمَلَأُكَ التَّمَامُ	وَالرُّوْحَانُ الْجُنُودُ وَالْإِنْسُ وَجُنُودُ
وَكَذَلِكَ الْأَشْجَارُ أَتَوَلَّى دُعِيَّةً فَلَامُ	وَالْبَحْرُ مَاءً بِالْمِيزِ الْمَدَادُ يُكُونُ
مَا يُوصَفُوشُ مِنْ نُورِكَ شَطْرَ عَلَى الدَّوَامِ	إِسْمُكَ لَأَسْمَ عَالِي الْأَعْلَى مَقْرُونُ

فالممدوح خير الناس وأحبهم وأجملهم وأكرمهم إلى يوم الدين، هو المصطفى p، فكل فضل منه له قيمة، وكل أقواله هداية للناس، وقد شحن بطبجي القصيدة بصورة مستقاة من القرآن الكريم في قوله تعالى: (قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لَكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جَنَّا بِمِثْلِهِ مَدَدًا)⁽⁴⁾، فكَذلك لو اجتمعت كل الملائكة والجن والإنس، ولو كانت بحار الكون أقلاماً والبحور مداداً، لما استطاعوا وصف شطر من جمال ومحاسن المصطفى p (ما يصفونه من نورك شطر)، فهذه صورة بليغة موحية عميقة في معناها، يعرض فيها الشاعر لقيمة ومكانة المصطفى p في نفوس المسلمين .

كما يسوق الشاعر معنى أعمق في هذه الصور، إذ يعلم الناس تعاليم دينهم، فالصلاة والسلام على النبي p، وإتباع سيرته وحبه هو النجاة والفوز يوم الآخرة، وذلك بواسطة عرض مجموعة من الحقائق الدينية مثل موقف النبي يوم الآخرة .

1- محمد علي هدية: الصورة في شعر الديوانيين، القاهرة، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1994، ص246.

2- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 146 .

3- الديوان، ص 244 .

4- الكهف، الآية : 109 .

فهذه الصور التي عرضها الشاعر تمتاز بالعمق والصدق، وقوة التعبير والمعنى، وجمال الشعور، والعاطفة، والسمو في مقاصدها .

ولعل أكثر الصور المفعمة بالعمق في ديوان بطبجي تلك الصور التي كان يعرض فيها حبه العميق وولاءه وصحة مدحه للأولياء وأعمالهم وهيئاتهم ووجودهم ومجالسهم التي لم تكن عادية، بل تميزت بإغراق فكري وميثولوجي، تكشف عن اعتقاده الواضح في هذه المسألة، يقول في مدح الأولياء : (1)

عَبْدُ الْقَادِرِ أَهْرَبَ لَحْمَاكَ يَا حَبَابَ	أَجْلُوا عَلَيْهِ بِفَضْلِكُمُ الْكَسَادِي
أَنَا أَتَشَهَّرْتُ شَاعِرٌ بِكُمْ بَيْنَ الْعَرَابِ	بَائِنٌ أَخْدِيكُمْ مَنْ حَضَرَ وَ الْبُؤَادِي
نَفْسِي ذَفَاتَ بِيَكُمْ وَ أَسْعَيْتُ بِلَا ارْتِيَابِ	وَ آغْنَمْتُ كَنْزَ مِنَ الْفَجْرَةِ وَ قَادِي
أَنَا خَدِيمٌ لِيَكُمْ يَا الزَيْنِينَ الْقُبَابِ	طُبُوا سَقَامُنَا بَجَاهِ الْهَادِي
سَيِّدُ الْأَرْسَالِ مُحَمَّدُ فَارَسُ الْعُقَابِ	عَيْنَ الْوُجُودِ مَحْبُوبُ الْجُودَادِي
صَلَّى عَلَيْهِ مُؤَلَّانَا عَاتَقَ الرِّقَابِ	ثُمَّ الرَضَى عَلَى الْعَشْرَةِ الْأَجُودَادِي

فالشاعر يذكر اسمه لتأكيد هروبه لحمى حبيبه، الذي لا ينساه أبدا، فضله يعمه ويحميه من كل هول وخطب، ويؤكد أنه مداح وشاعر الأولياء، وقد عرف بذلك، فالجوارح والنفس قد استأنست بهم، فإن أحبوه ورضوا عنه وزاروه فقد فاز، ثم يختم الشاعر القصيدة بالصلاة والسلام على الرسول P، وبذلك يعود إلى عقيدته السحاء حب الله تعالى ورسوله P، فاعتقاده في الأولياء له دلالات نفسية وشعورية ونتيجة طقوس المجتمع الذي ولد وعاش فيه.

ولذلك كانت صور بطبجي - كشاعر ومداح - تأتي عفوية بلا تكلف، مكررة لنفس الموضوعات مثل مدح الأولياء وخاصة الجيلاني، بنفس الصور تقريبا مع تجديد في بعضها من ناحية وصف حالته وعذاب الشوق، كما برهن من خلالها الشاعر على ثقافته الدينية، لكن رغم ذلك تتصف صورته بالوضوح والقوة في العرض، وعدم التعقيد وإقناعها للمتلقي، ولا تفسر أبدا بالسطحية، بل إنها صور عميقة الأحاسيس نبيلة الشعور.

وفي الصور المدحية والتوسلية لبطبجي يعرض النظرة الفلسفية الصوفية، حيث يوظف الكثير من الألفاظ التي تدل على عمق تجربته " الصوفية وليست مجرد صورة وصفية "، بل يرتقي إلى مراتب عليا، و يعتقد بفكرة المخلص والمنقذ، وينظر إلى ملذات

الدنيا أنها زائلة لا رغبة فيها، ويحرص على مجاهداته وولائه للأولياء، حيث يعرض صورة خمرهم، فيقول : (1)

رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ طُولُ الْعُدُوِّ وَ الْأَصَالِي
بِالْأُورَادِ أَشْتَغَلُوا تَرَكُوا الْقِلَّ وَالْقَالَ
تَارَكِينَ الْأَمْوَالَ وَلَا يَحْرُسُوا عَلَى مَالٍ
حَبَبُهُمْ مُؤَلَّنًا نَعَمَ الْغَنَى الدِّيَانُ
وَذَهُم رَبِّي بِالْبُرْهَانِ وَ الْخَصَائِلِ
وَلَا يَشْغَلُهُمْ عَنْ ذِكْرِ الْكَرِيمِ شَاغِلٌ
تَابِعِينَ الْحَقَّ وَلَا يَعْرِفُونَ بَاطِلٌ
وَذَهُم وَدَّ عَظِيمَ لِحَضْرَتِهِ أَصْطَفَاهُمْ

و يقول أيضا فيهم : (2)

شَرَبُوا كَأْسَ الْوَصَالِ خَمْرُهُمْ وَأَفْنَأُوا
وَأَحْيَاوَا النَّفْسَ بَعْدَ قَتْلُوهَا وَ أَحْيَاوَا
مَا وَقَفُوا فِي الْعَزِّ مَا بَاعُوا وَ أَشْرَأُوا
ذُو عَيْبٍ الْهُمَةُ فِي طَاعَتِهِ أَتَهَنَّنَاوَا
وَبَقَاهُمْ بَعْدَ مَا أَنْتَقَلَوْا يَا رَأَوِي
لُبْسُ مِنْ كُلِّ صُنْفٍ مِنَ السُّرُكْسَاوِي
حَجَزُوا بَيْنَ الْبُحُورِ حَسَّ وَ مَعْنَاوِي
لَيْسَ يَنْقَطِعُوا مَا بَيْنَ الْمُدُونِ الْبَدَوِ

فالشاعر يعرض مكانة الأولياء ويحاول أن يقنع الذين يستهزؤون بهم وبوجودهم وأعمالهم، بأن الله تعالى أحبهم و اصطفاهم لحضرته، و أنهم يتميزون عن الناس بالكرامة والتقرب منه، وقد شربوا كأس الوصال من الخمر، وانتقلوا إلى الحياة الآخرة فأحياهم الله تعالى، وأدخلهم جنانه ورضي عنهم، فالشاعر يعرض لفكرة الخلود والبقاء للصوفية بعد موتهم ودخولهم جنان الخلد لمجاهدتهم وأعمالهم الخيرة، وزهدهم في الدنيا وإقبالهم على الآخرة، حيث طرح فكرة عميقة المعنى قوية الدلالة .

على أنه لا يجب أن نفهم من مصطلح العمق في الصورة التعقيد والإلغاز والإيهام واللجوء إلى المعاني الغامضة، بحيث يمل القارئ بحجة الارتقاء بالصورة، وإثراء التجربة، وشحنها بالأصالة والتميز الفكري، والبعد عن السطحية، والمباشرة في طرح المعاني، وطرق الجانب الفكري التأملي الفلسفي في الشعر .

هـ- الحيوية :

إذا كان العمق يخصص التجربة ويجعلها تحمل مضمونا شعوريا ويحقق لها الأصالة، فإن الحيوية تمنح الصورة الرشاقة وسرعة الانتقال والتنوع في عناصرها، والتناسق والانسجام في مكوناتها.

وإن الحيوية من علامات الصورة الجيدة اللامعة التي «تتبع من قدرة المبدع على تحريكها وتسكينها وقدرتها على التقاط أجزائها وصهرها في بوتقة الشاعر، مع صياغة فكرته صياغة تليق بها، وحسن اختيار الألفاظ المعبرة الموحية، وتنوع الأساليب من

1- المصدر السابق، ص 169 .

2- نفسه، ص 169 .

خبرية وإنشائية، وكذلك حيوية الموسيقى، والإيقاع والخيال الجيد النابع من الصورة والعاطفة»⁽¹⁾.

ويقدم بطبجي نصائحه للمتلقي، ويحذره من الخداع والنفاق الذي كثر في هذا الزمان، وتغير الأصدقاء، وكثرة البدع والمنكرات، فيقول : ⁽²⁾

لَا تَأْمَنُ يَدَوِي بِاللِّسَانِ هَدَّارُ	لَا تُضَيِّعْ نِيَّةً فِي مَنْ ادَّعَى بِسَرَّةٍ
كَثُرَتْ أَهْلُ الْبَدْعَةِ فِي وَقْتِنَا وَ الْمَكَارُ	كَيْ يَشَافِي الْعَلَّةَ مَنْ لَا يَطْبُ ضُرَّةٍ
كَيْ يَسْلُكَ صَاحِبُهُ مِنْهُ فِي وَسْطِ زِيَارُ	وَ كَيْ يَجْبِرُ هَرَسُ اللَّيِّ مَا اشْتَدَّ كَسْرُهُ
كُلُّهَا هَدَرْتُهُمْ مِنْ غَيْرِ زُورٍ بُهْتَانُ	يُحَوِّسُوا غَيْرَ عَلَى الدِّينَارِ مِنْ عَمَاهُمْ
غَابِطِينَ الدُّنْيَا فِيهَا عَمِيَانُ	يَفْعَلُوا شَيْءَ عَلَيْهِ الْمُصْطَفَى أَنَّهُأَهُمْ

لقد بدأ بطبجي خطابه بنهي موجه للمتلقي، مفاده أن لا يأمن الثرثار، فقد كثر أهل البدع والمضلين والدجالين، الذين يحتالون على الناس بالكذب والبهتان، فلا بد من الاحتياط من هؤلاء الناس، فغايتهم المال فقط .

وتبدو الصورة تنبض بالحركة والحيوية، لأن الشاعر اختار موضوعا من صميم حياة الناس المملوءة بحركتهم وجلبة أصواتهم وحديثهم اليومي، وقد تناسب اختياره مع صورته، وكانت الألفاظ واضحة معبرة، منتزعة من البيئة الشعبية التي يعيش فيها الشاعر (يدوي هدار، اللسان، البدعة، المكار، العلة، يطيب، ضره، زيار، يجير، كسره، هدرتهم، زور، بهتان، يحوسو، الدينار، عماهم، القلوب، عميان) كما صيغت الصورة بعاطفة الازدراء لهؤلاء الناس، والتأسف على حالهم، فكان أسلوب الصورة قويا متماسكا مناسباً للتجربة، يبعث فيها الحيوية والحركة، من خلال تنوعه وزخرفته، وحيويته زادت بها بلاغة وتعبيراً عن الموقف.

فعر الدين إسماعيل اعتبر الحيوية عنصرا بارزا ومهما في الصورة، إذ يقول: «أبرز ما فيها "الحيوية"، وذلك راجع إلى أنها تتكون تكويناً عضوياً، وليست مجرد حشد مرصود من العناصر الجامدة»⁽³⁾، لأنها تبعث التفاعل بين عناصرها، تفاعلاً إيجابياً، وتوزع المهام على كل آلية فيها، وتنقلها من حالة الجمود والحشد والتوقف إلى الحركة والتنظيم . على أننا يجب أن نوضح «أن حيوية الصورة، وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بُعد يتلو بُعد من الإحياءات في الذات المتلقية يرتبطان بالاتساق والانسجام»⁽⁴⁾ وتتبع من

1- نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1983، ص20.

2- الديوان، ص 172 .

3- عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان ، ط 07 ، ص 143 .

4- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص 22 .

روح وحيوية وحركة نفسية الشاعر، إلى خلق القصيدة، وخلق معها آليات نموها وحركتها نحو المتلقي، وتطعيمها بمختلف المشاعر الصادقة، والخيال المبدع، والعمق والإيحاء، والترابط، والاتساق، والانسجام، والموسيقى الساحرة الدالة على شعوره، وإحساسه، واختيار الأصوات والألفاظ والعبارات المناسبة لموضوع الصورة .

خامسا-وظائف الصورة :

نحاول أن نتطرق في هذا العنصر إلى أهم وظائف الصورة في شعر عبد القادر بطبجي، وما أضافته من المعاني وتصوير واقعه وحياته النفسية، «لأننا حين ندرس الصورة في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، لا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي، والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري»⁽¹⁾ .

ولا بد للصورة من وظائف تبرز في المعنى والقدرة على المبالغة، وتصوير الحادث، لأن «الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الأصالة في النسق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها الشاعر-أعني خواطره ومشاعره وعواطفه -المطلق من عالم المحسنات، ليكشف في حقيقته المشهد والمعنى في إطار قوي تام حسن مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين»⁽²⁾ .

وعن تركيب الصورة ووضوحها وتعبيرها، يقول سيمون عساف : «الصورة أداة تعبيرية تزيينية من تركيب الذهن والمعادلات التشبيهية التي يقوم بها العقل بين المحسوسات، فالخيال-هنا-واع يختزن الصور في المخيلة أو الذاكرة، كمدرجات تجريدية يجسمها الشاعر في حالات المماثلة والمشابهة بين الموجودات الحسية،-الصورة في مثل هذا الشعر-منتظمة واضحة مركزة تعبر عن حقائق ثابتة موضوعية، تستند إلى قوانين العقل والطبيعة، لذا فهي تقريرية، الخيال فيها مروّض، والعاطفة ملحومة، لأن العقل الذي ابتدعها يفرق بين الوهم والحقيقة»⁽³⁾ .

لقد اتبع بطبجي في رسم صورته المدرسة التقليدية، فكانت تنبع من البيئة الشعبية، سالكا في سبيلها النظام التقليدي، حيث تتنسم من أجواء البيئة الأندلسية المملوءة بالورود

1- غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د ط، د ت، ص 387 .

2- علي صبح : الصورة الأدبية- تأريخ ونقد-، ص 149 .

3- ساسين سيمون عساف : الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص 43 .

والأزهار، ومختلف أشكال الطبيعة المشرقة، وكان كثير الاستعانة بها في رسم صورهِ الجميلة، منتقلا إلى تلك البيئة المنتجة للشعر والشعراء، «إذ انعكست على صورهم جمالية المكان، فكانت ألفاظهم وتعابيرهم تشع بريقا ونورا، وقد ظلت صورهم الفنية راسخة في بناءها على مقومات الاحتفاظ بالمعنى اللغوي للكلمة، ومسايرة المدلول المنبثق عن هذا المعنى والملازم إياه، والملائمة بين العلاقات التي تنهض بين هذا المدلول وذلك المعنى في هذا الأسلوب أو ذاك من أساليب البيان العربي، مع تأكيد توفر القرينة الدالة على المراد من الصورة الفنية»⁽¹⁾.

فالشاعر يتنفس في أجواء المدرسة المحافظة على التعابير القوية، والألفاظ الدالة، والصور الجيدة، فهؤلاء الشعراء الباقون على العهد القديم «يردون إلينا بضاعة نسيها الناس في أيامهم، وخلت منها أندية الأدب ومجالس الدرس البلاغي والنقدي، فذكروا هؤلاء الناس بتلك البضاعة، و ملئوا بها هذه المجالس والأندية»⁽²⁾. وعلى هذا الأساس سنحاول أن نتعرض لأهم وظائف الصور الفنية في شعر عبد القادر بطبجي ومنها :

1- الشرح والتوضيح⁽³⁾ :

إن الموقف الشعري الذي يود الشاعر نقله للمتلقي يفرض عليه الإيجاز أو الإطناب، وبالتالي يعود إلى مهارته في عرض الفكرة، فقد يتمكن غيره من عرضها بإيجاز بينما يطنب فيها هو، وقد يكون العكس صحيح، وكلاهما معذور وعرضه مقبول، على شرط أن يكون العرض ملائما للصورة الفنية، غير أن الشرح والتوضيح من الوسائل التعبيرية التي يستخدمها المبدع الناجح، لأنه يرى فيه وسيلة في «عملية الإقناع، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني، يشرحه له بادئ ذي بدء، ويوضحه توضيحا يغري بقبوله والتصديق به بل والاعتقاد به، لأنه استوعب الخفي، وتغلغل في فكره، واقتنع به اقتناعا لا يزول أبدا»⁽⁴⁾.

فالشاعر عندما يتعرض إلى مدح المصطفى p مبينا وجوب الصلاة والسلام عليه، فإنه يشرح ويوضح الأجر الذي يجنيه المسلم من هذا الذكر الجليل الطيب، فيقول :⁽⁵⁾
إِذَا سَأَلْتُكَ مَا أَحَلَّى وَطَيْبُ مِنَ الْعَسَلِ قُلْ الصَّلَاةُ أَحْمَدُ وَ الرِّضَى لِلْأَهْلَةِ

1- كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في اللسان العربي، ص 487 .

2- نفسه، ص 487 .

3- ينظر : جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 403 وما بعدها .

4- نفسه، ص 404.

5- الديوان، ص 250 .

أَحْلُوهُ فِي الْقَلْبِ وَ كَثِيرَةً فِي الْفَضْلِ
 أَتَوَصَّلْ مُوَلَّاهَا الرِّفْعَةَ بَعْدَ السَّفَلِ
 مَنْ صَلَّى عَنْهُ كَثِيرٌ يُنَالُ الْوَصْلَ
 تَرْقِيَةِ الْمَلْسُوعِ تَفْسِدَ سَمِ الْغُلِ
 تَرْجَحُ فِي الْمِيزَانِ فَوْقَ جَمِيعِ الْعَمَلِ
 صَلِّ يَا مَغْرُورٌ عَنْهُ لَا تَغْفَلَ
 مَنْ صَلَّى عَنْهُ كَثِيرٌ اللَّهُ قَبْلَهُ
 يَا سَعْدُ اللَّيْ بِهَا فِي النَّاسِ اشْتَغَلَهُ
 لَوَاءُ الرَّحْمَةِ عَلَيْهِ اللَّهُ سَبْلَهُ
 تَذْرِيقُهُ لِلنَّارِ يَوْمَ عَظِيمٍ هَوْلُهُ
 بِهَا كُلُّ أَذْكَارٍ تَمُوتُ وَأَنْكَمَلُوا
 بِصَلَاتِهِ تَتَجَاوُوا مِنَ النَّارِ تَسْلَمُوا

لقد قدم لنا الشاعر شرحا مستفيضاً، عن فضل ذكر النبي p الذي يغفل عنه الكثير من الناس، فبعد أن أثنى عن قيمة الصلاة على النبي p، انتقل في باقي الأبيات إلى توضيح فوائد الصلاة على المؤمن في الدنيا والآخرة (ينال الوصل، لواء الرحمة، ترقيه الملسوع، تفسد سم الغل، ترجح في الميزان)، مؤكداً على الالتزام بها لما فيها من الخير العظيم (صل يا مغرور عنه لا تغفل) .

ويبين بطبجي قصة الخلق وفضل محمد p فيها، وكيف خلق الله تعالى الكون، وما هو مآله ومصيره، وكيف سيحاسب الناس، موظفاً تقنية الشرح والتوضيح فيقول : (1)

بِسْمِ رَبِّي نَبْدُ فِي مَنْاسِجِ النَّظَامِ الدَّائِمِ الدَّوَامِ الْقَدِيمِ أَلَا يَنْسَى حَدَّ مَنْ الْأَنْبَامِ
 مَنْ أَخْلَقَ الْأَشْيَاءَ وَ بَرَزَهَا مِنْ الْعُدَامِ تَقْدِيرٌ فِي الزَّمَانِ سُبْحَانَ الْقَادِرِ رَبِّي مُحْيِ الْعِظَامِ
 مَنْ بَعْدَ مَا تَقَنَّى تَرْجَعُ كُلُّهَا رَمَامِ الْعِبَادُ وَالْهَوَامِ بِقُدْرَتِهِ يَحْيِيهَا لِلْحَشَرِ وَالزَّحَامِ
 بِقُدْرَتِهِ كَوْنَهَا مُقْتَسَمَةً قَسَامِ لِلنُّورِ وَالظُّلَامِ قَسَمَ لِلْجَنَّةِ وَ آخِرَ يَسْكُنُ الْحَطَامِ
 سَعَدْنَا بِالْمُصْطَفَى دَاعِجِ النِّيَامِ وَارَمَ الْأَقْدَامِ الشَّفِيعِ الْهَادِي مُحَمَّدُ التُّهَامِ
 بَاهِي الْغُرَّةِ طَهَ زَيْنُ التُّبَسَامِ فَارَسَ الزَّحَامِ الْمُفْضِلِ سَيِّدِ الْعَرَبِ وَالْعَجَامِ

فالشاعر يوضح لنا بتقنية الشرح والتفسير قصة خلق الله تعالى للكون منذ بدايته

لنهايته، فقد خلق الله تعالى كل المخلوقات وبث فيها الحياة وصرفها بقدر منه تعالى في الدنيا ومنها الإنسان، لتؤول كلها للزوال والموت، ليأتي يوم القيامة الحساب والعقاب فيما جنة أو نار .

ويصف الشاعر بشرى للمسلمين المتبعين لسيرة النبي p، بأن الفوز حليفهم، والرضي نصيبهم، وستحل لهم الشفاعة من سيد الخلق p (الشفيع الهادي محمد الهمام)، فهو p (المفضل بين العرب والعجم) ينقذ أمته من العذاب، وقد وضح الشاعر بألفاظ بليغة، ومعاني مؤثرة، وصورة جليلة يوم الحساب، مستعيناً بالقرآن الكريم والسنة النبوية وثقافته الدينية.

وقد تتحول تقنية الشرح والتوضيح إلى تعليل لفكرة الحب، الذي ملك عليه نفسه، وبه بدأ قصيدته، حيث يقول : (1)

لَوْ عَلِمُوا بَيَّا أَهْلَ الْهُوَى لَوْ كَانَ أَتَبَدَّلْتُ كُنَيْتِي قَيْسُ الثَّانِي
هَذَا لِي عَشْرُ سَنِينَ بِالتَّمَامِ أَتَتَّبِعُ فِي مَرُوءٍ مَا أَرْمَقْتُهُ بِأَعْيَانِي
بَدَلْتُ هُنَاءَ النَّوْمِ بِالسَّهْرِ الْكُرُوبِ أَصْغَى يَا مَنْ تُكُونُ كَيْسُ سَيْسَانِي
فِي الْبَحْرِ أَلَا لِيْهِ مَتْنَهَا لَا سَاحِلَ لَا فَالِجَةً أَنْطَمَسَ قُرْصَانِي
مِنْ كَثْرَةِ مَا قَصِيْتُ مِنَ الْمَحَانِ الْعَشَقُ الْجَوَادُ
فِي كُلِّ النَّهَارِ وَكُلِّ لَيْلٍ وَحَشُهُ لَيَّا يَنْزَادُ
أَنَا الْمَحْرُوجُ بِلَيْعَةِ الْهُوَى فِي دَوَاخِرِ الْعُضَادِ
بَيْنَ الْمَوَاجِ الشَّوْقِ وَالْجَفَاءِ فِي عَوْمي جَدَادُ

فالشاعر يطلب من اللائمين أن يعذروه في مرضه، فقد صاحبه لمدة عشر سنوات لأنه ينتظر زيارة محبوبه، لكنه لم ينعم بها، ثم يعلل سبب انتظاره هذه المدة، بأنه يمني نفسه بها لكنها لم تتحقق وشوقه يستمر وكأنها نار قد اشتعلت في جسده، وأفنت عقله ما عدا حبه، وقد تحول نوم بطبجي إلى سهر وضني (أنا المجروح يلعبه الهوى في أواخر العضاد)، ويواصل الشاعر في التعليل والشرح لحالته لأهل الهوى، الذين يشعرون لوحدهم بحاله دون غيرهم، لأنهم عاشوا ما يعيشه، فالتعليل للمتلقي الذي يتعجب ويلوم الشاعر عن تدهور حالته .

وجعل بطبجي الصورة تمتاز بالحيوية والانفعال، وخلق المعنى والتأثير المباشر في

المتلقي، مستعينا بمجموعة من التقنيات التوضيحية، يمكن إجمالها فيما يلي : (2)

1- عن طريق الوجدان المنفعل بالموقف، لأن الانفعال يحدث نشاطا أو حركة وحيوية

تبعث النفس على فهمه ويتقبله العقل، لأنه وليد تجربة مر بها الشاعر، فانفعل في إخراجها ودفعها للمتلقي بهذه الشحنة العاطفية، ينفعل فيصور جمال وحسن محبوبه، فيقول : (3)

إِذَا أَنْظَرْتُ سَيْدِي نَبْرًا يَا سَامْعِيْنَ
عَقَارُ مُحْنَتِي الْجِلَانِي ضَاوِي الْجَبِينِ
مَنْ فَاقَ زِينَةَ عَلَى الْأَمْرَانِ الضَّاوَيْنِ
وَالْبَدْرُ حِينَ يَكْمَلُ حَسْبُوا لَهُ الْقَارِيْنِ
نَهْنَى وَنَنْطَرِبُ يَهْدُبُوا الْأَكْدَارُ
بَاهِي الْمَحَاسِنِ أَقْوَيْدَرُ يَا حُضَارُ
الشَّمْسُ وَالْكَوَاكِبُ وَبَرْقُ الْأَمْطَارُ
فِي لَيْلَةٍ طَاءَ طَاءَ يَا فَاهِمُ يَزْهَارُ
الْوَرْدُ فِي خُدُودِهِ وَالْجَلْنَارُ
أَبْيَضُ مِنَ الْحَلِيبِ آصَقَى مِنَ الْبُلَارُ
سَيْسَانُ فِيْهِمْ أَفْتَحَ وَ أَنْوَارُ الْيَاسْمَيْنِ

فالشاعر رسم صورة مدحية مملوءة بالجواهر والدرر والياقوت، إلا أنه مدفوع بعاطفة

الحب والاحترام، بل والعشق لممدوحه لما عرفه وخبره عنه في حياته، فنفسه مملوءة

1- المصدر السابق، ص 81 .

2- ينظر : علي صبح: الصورة الأدبية- تأريخ ونقد -، ص 172 - 173 .

3- الديوان، ص 110 .

بعشق الصالحين، لا يكف عن مدحهم ووصفهم بكل ما هو جميل، بل ويرتقي إلى قيم تعكس عاطفته المتأججة الثائرة التي لا تهدأ أبداً في نفسه.

2- عن طريق التخيل، وبه يجمع بين الأضداد والمتناقضات، ويؤلف بين المتناقضات، ويصف المتقابلات، ويمزج عوالم الفكر بعوالم الواقع، فيبعث في الطبيعة الحياة، ويحدثها ويسامرها، ويأخذ عواطفه وأحاسيسه ومشاعره ويسقطها عليها، فيقف على جمالياتها، ويظهر الاتصال والتخاطب بين الجماد والمشاعر الإنسانية .

يصور الشاعر الإنسان المحتال، المغتتم طيبة الناس ليستغلها لصالحه، فيقول: (1)

لَا تَأْمَنَنَّ مَنْ إِحْدَثْتُكَ بَزْخَارْفَ الْعِرَاسِي	يَعْمَلُكَ كُلَّ سَاعَةٍ مَرْقَصٌ	يَبْنِيْلُكَ مِنَ الضَّبَابِ سَاسٌ
الْبَحْرُ الْمُحِيطُ كَأَيُّضْمَنَّهُ فِي زُوجِ سَوَاسِي	مِثْلُ الدَّجَالِ يَدُ تَغْرَسُ	الْأُخْرَى تَصْفِي بِلَا دِرَاسُ
الْكُذْبُ أَصْعَبُ مَا يَسْلُكَ بَيْنَ الرِّيَاسِي	مَوْلَاهُ يَعُودُ كَأَيُّبَسْبَسُ	طَاوِي حَبْلُهُ عَلَى الدَّلَاسُ
لَا تَأْمَنَنَّ مَنْ إِحْدَثْتُكَ بَزْخَارْفَ الْعِرَاسِي	يَعْمَلُكَ كُلَّ سَاعَةٍ مَرْقَصٌ	يَبْنِيْلُكَ مِنَ الضَّبَابِ سَاسٌ
الْبَحْرُ الْمُحِيطُ كَأَيُّضْمَنَّهُ فِي زُوجِ سَوَاسِي	مِثْلُ الدَّجَالِ يَدُ تَغْرَسُ	الْأُخْرَى تَصْفِي بِلَا دِرَاسُ
الْكُذْبُ أَصْعَبُ مَا يَسْلُكَ بَيْنَ الرِّيَاسِي	مَوْلَاهُ يَعُودُ كَأَيُّبَسْبَسُ	طَاوِي حَبْلُهُ عَلَى الدَّلَاسُ
حَمْدُ اللَّهِ الْيَوْمَ رِيحَتْ أَصْقَى تَدَلَّاسِي	مَا نَنْقَلْتُ لِمَنْ يَهْمَسُ	بَرِيَتْ جَمَاعَتُهُ خُلَاصُ
مَا أَبْقَى قَطُّ مَا أَنَا مِنْ قَوْمِ الْخُرَاسِي	بِالْحِيلَةِ يَخْدُمُهُ النُّوَامَسُ	وَيَحُ الْيَوْمَ فِي يَدِهِمْ أَنْفَاسُ

فالشاعر قدم وصفا لأهل زمانه وزماننا من أولئك المحتالين الذين يعيشون ويقتاتون من صدق الصادقين، وحسن نواياهم، ويفتح المقطع الشعري بأداة نهي عن تصديق من يحدثنا بزخارف القول، فهذا من علامات كذبه ونفاقه، فقد وظف الشاعر الاستعارة لكي يصوغ هذه الصورة (زخارف العراسي)، جاعلا للكلام فرحة، وهو معنوي، وشبهه بقطعة قماش مزخرفة تعجب من يراها، على سبيل الاستعارة المكنية، ويواصل الشرح والتوضيح في بيان أساليب الخداع والمكر والنفاق، بواسطة الاستعارة المستمدة من أمثال وكلام العوام (بينيلك من الضباب ساس)، والكناية (يعملك كل ساعة مرقص)، موضحا قمة الاحتيال الذي وصل إليه هؤلاء الناس .

ويضيف بطبجي على المحتال أوصافا قبيحة، لا تليق بالإنسان الأمين، حتى يوضح لنا الصورة الحقيقية له، مستعينا بالتشبيه (مثل الدجال يد تغرس - الأخرى تصفي بلا دراس)، فشبهه بالدجال المعروف بالسرعة والخفة، يوضح بطبجي صورة أخرى متمثلة في الكذب، محصيا لنا سلبيات وأضرار هذه الصفة الشريرة والمنبوذة، التي نهانا الله تعالى عنها ورسوله p بصورة بليغة (الكذب أصعب ما يسلك من بين الرياسي)، يستعين الشاعر بالكناية (مولاه يعود كاييسبس)، (طاوي حبله الدلاس) .

2-المبالغة :

يعد الخيال من أهم مقومات الصورة، لأنه ضرب من المبالغة، والفن عموماً يقوم عليه باعتباره تقنية في عرض صورته، فيفتح للمتلقي مسرحاً وعالمًا خاصاً، يطير به إلى عوالم غير مألوفة، ومشاهد مغايرة للواقع، ويشعره بلذة تذوق مادة مغايرة لما عهده بعيداً عن واقعه، إذ غدا مألوفاً مملاً لديه «والأصل الأصيل في الخيال أن الشعراء لا يستخدمونه زينة أو حلية كما قد يظن، وإنما يستخدمونه ليستمتعوا بتعبيرهم إزاء عالم النفس والوجود الملغوز، فإنهم مهما عبروا عن هذا العالم أحسوا قصوراً في تعبيرهم»⁽¹⁾.

للمبالغة سحرها ودورها الهام والأكيد في نقل وشرح المعنى، لذلك يقول جابر عصفور عنها : «المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو التأكيد على بعض عناصره الهامة»⁽²⁾.

ويوظف بطبجي المبالغة في مدح سيد الأولياء، فيقول :⁽³⁾

يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي بِأَهْيَ الْأَوْصَافِ	سَيِّدُ الْأَقْطَابِ لَعَرَجَ نَجْلُ الْمُصْطَفَى
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي سَيِّدُ الْأَشْرَافِ	مَنْ لَيْتَهُ مُسْتَنَدٌ بِأَمَامِي وَ أَخْلَاقِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي مَلْجَأُ الضِّيَافِ	ذَا الْكَرَمِ وَالشَّجَاعَةِ وَالْحَضَرِ الْوَافِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي قُوَّةُ الضَّرِيرِ	زَهْوُ الْقُلُوبِ مَسْكُ عُقُولِ الْأَحْبَارِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي بَدْرُ الدِّيْجُورِ	بَحْمَاهُ نَقْتَبَسَ ذَا الْخَتَمِ الزَّوْهَارِي
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُ بَعَيْنِي عَبْدُ الْقَدِيرِ	سُلْطَانُ الْأَوْلِيَاءِ نُورُ الْبَدْرِ الْوَارِي

فالشاعر أضفى على ممدوحه مجموعة من الصفات التي تعد ضرباً من المبالغة، والتي طار بها على جناح الخيال، وغايته تصوير حبه وشوقه لحبيبه، فهو (باهي الأوصاف، سيد الأشراف، ملجأ الضيوف، قوت البصير، زهو القلوب، مسك العقول، بدر الديجور، زهو الدليل، طب العليل، البطل الجليل، نجل المصطفى، نور البدر الواري، مسك عقول الأحراري...) وهي أوصاف مقتبسة من عالم الخيال، ومأخوذة على درب وطريق المبالغة، «والتي تزيد في فعالية الصورة لما فيها من الزيف المستحيل والبعد عن الحقيقة الشعرية، وهي الصدق الفني فيه، فهي تكشف عن الكذب في النفس لا عن الوضوح والتقرير، وما كانت في صورة إلا وأخذت بجمالها وتعطلت عنه»⁽⁴⁾.

وبذلك يكون التفريق بين الكذب الذي يفسد الصورة ويمجها المتلقي، لأنها مفضوحة مبتذلة، وبين الخيال الذي يقصد به المبالغة للمتعة الفنية، وإبداع الجمال الشعري، «فيجب على الشاعر أن يبتعد عن الكذب لا أن يبتعد عن الخيال، وأن يكون صادقاً مع نفسه في صورتها الشعرية من غير تحشم للمبالغات»⁽⁵⁾.

1- شوقي ضيف : في النقد الأدبي، ص 150 .

2- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 416 .

3- الديوان، ص 64 .

4- علي صبح : الصورة الأدبية -تأريخ ونقد-، ص 127 .

5- نفسه، ص 127 .

وَيَصِفُ بَطْبُجِي أَعْمَالٍ وَ كِرَامَاتٍ وَلِيهِ، فَيَقُولُ : (1)

أَنْتَ السَّافِي لَجْمِيعٍ مَنْ أَتَوَلَّى تَصْرِيفُ الْمَلِكِ فِي الْعَجَمِ وَ الْعَرَبَانِي
أَنْتَ سَلَاكُ الْغَارِقِينَ مِنْ هَوْلِ الْبَحْرِ وَ أَفَاتُ الْقُلْتِ وَ الْوَيْدَانِي
أَنْتَ غِيَاثُ الشَّانِقِينَ دَبَابُ التَّالِي بِالْجَمِيعِ فِي كُلِّ أَوْطَانِي
أَنْتَ عَزُّ الْمَضْيُومِ يَا وَئِيسَ الْخَاطِرِ يَا صَرِيحَةَ الْكُفَيْفِ وَالْبَرَانِي

وقد لا نختلف أبداً على الدور الذي قامت به المبالغة في رسم الصورة، حيث قام الخيال بتكثيفها، وزادت العاطفة والشعور في فعالية تأثيرها، وإمتاعها بالموقف المدحي التوسلي، الذي يكشف نفسية الشاعر من حيث الصدق والكذب، ولا نشك في مشاعر بطبجي، فقد عرف عنه مدحه لعبد القادر الجيلاني، وتخصيص جل شعره لوصفه وسرد سيرته وأعماله وكراماته، إذ المبالغة في الوصف زادت الصورة كثافة، وطارت بنا من الواقع إلى عالم مليء بالمفاجآت، تتلاقى فيه المسافات، وتقصر الأزمنة وتتوقف عجلة الزمن عن الدوران، لتنتقل إلى نظام آخر بديع من إنشاء الصورة الفنية .

3-التشخيص والتجسيم :

من جماليات الصورة الفنية التجسيم الذي هو تصوير المعنويات بالمحسوسات، والتشخيص لباس الصفة الإنسانية للمعنويات، والمبدع الكفاء هو القادر على تحويل المعنويات، وإرسالها لنا في صور محسوسة ملموسة واقعية، وتحريك الجماد وبعث روح الحركة والفاعلية فيه«فالصورة تعمق المحسوسات، وتبعث الحياة في الجمادات، وتبث الروح في كل ما يتناوله الشاعر فيها من مظاهر الحياة والواقع، وجوامد ما يقع تحت الحس في الطبيعة، فتتعانق هذه الظواهر كلها بعضها مع بعض، وتتآلف في تعاطف وتجاوب، فهي وسيلة التعرف على أسرار الحياة» (2) .

ويعرف مصطفى السعدني مصطلح التشخيص، بقوله«يستخدم التشخيص مقابلاً لكلمة Detsonification وهي مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات والمشاعر الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة» (3) .

يرسم الشاعر صورة تشخيصية لما يعانيه من آلام الهوى والحب ، فيقول : (4)

رَأْنِي يَا بِمُوسَى مَجْرُوحَ بِلَا أَمُوسَ	بُهِوَاكَ أَكْثَرَ تَهْوَايَ
جُرْحُ الْمَحَنَةِ مَغْرُوسٌ فِي غُمُوقِ الطَّمَّاسِ	حُبُّكَ حَرَّمَ أَنْعَاسِي
جُرْحُ الْمَحَنَةِ مَطْمُوسٌ	يَنْقُضُ بَغِيرَ مُوسٍ
قَاهُرٌ نُبْلُهُ مَعْكُوسٌ	رَمَزَ شَكْلُهُ نَحِيسٌ

1- الديوان، ص 83 - 84 .

2- علي صبح : الصورة الأدبية -تأريخ ونقد-، ص 174 .

3- مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود إسماعيل، ص 87.

4- الديوان، ص 134 .

بَيْنَ الدُّوَاخِرِ مَدْسُوسٍ	فِي حَشَايَا إِيْغُوسٍ
لأن سَيْرَتِي مَمْرُوسٍ	عُدْتُ فَأَنْبِي كَبِيسٍ
عُدْتُ مُرَوِّحُنْ مَلْبُوسٍ	غَائِبٌ عَلَى الْحُوسِ
مَثَلُ الْمُرُوِّ الْمَرْصُوسِ	عَنْ وَجُودِي أَنْغَيْسٍ

يشكل بطبجي صورة تشخيصية لذاته الموجوعة، فالجروح غائرة في الجسد دون سكين، متعمقة في نفسه مخلفة الآلام (جرح المحبة مطموس - بغير موس) والحب أصبح قاهرا لذات الشاعر (قاهر نبلة)، وق د أضر به (بين الدواخر مدسوسة)، (في حشايا ايغوس ، الآن سيرني ممروس)، ورغم ذلك فالشاعر صبور .

وهكذا لاحظنا كيف استعان بطبجي بالتشخيص في السمو بصورته والارتقاء بها، فقد شكل لنا صورة رقيقة حزنة مؤثرة، إنه فنان ومشكل ذو شعور وإحساس وصاحب تجربة فعلية، فالصورة في غاية البلاغة والإيجاز الفني، فاللغة تكفلت بنقلها وتضمنت كنوزا لفظية وتراكيب بليغة، وشكلت صورا بديعة وقد ساهم التشخيص بشكل فعال في شيوعها وإظهارها، وهنا نؤكد على وظيفته الفنية والجمالية وملكته الجيدة، التي على كل مبدع أن يمتلكها ليطور بها مختلف التجارب «لأنه أقوى ألوان الخيال في الصورة، فهو يزيد بها حيوية وخلودا، وملكة التشخيص لا تقل عن ملكة التصوير جمالا وروعة في آيات النص الرفيع، فهي الملكة المصورة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً، أو من دقة الشعور حيناً آخر...»⁽¹⁾.

ويعرف علي صبح التجسيم، بقوله : «هو صيرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محددة تقع تحت الحس، وتجسم الفكرة في أشكال محسوسة وأحكام مسورة، وتحول التجريد المطلق إلى صور منظورة وعوالم مرئية»⁽²⁾ .

أما مصطفى ناصف، فيعتبر أن الاستعارة ليست الأداة الوحيدة المشكلة للتجسيم بل هناك عنده وسائل، يقول : «إن التجسيم يستعين بوسائل كثيرة، بحيث يستحيل أن ندرك القاعدة النهائية لتكوينه، إن التجسيم والتشخيص يتعمقان في بناء اللغة وضمائرها، وأفعالها، وصفاتها التي ترد علينا ورودا طبيعيا...»⁽³⁾ .

ويعصور الشاعر هواه وغرامه راسما عذابه، فيقول : ⁽⁴⁾

زَارَ الْهُوَى بَرَاغَ أَسْوَاقِي وَ التَّاجُ فِي أَكْنَائِي	وَ لَا أَنْفَعَنِي فِي مَرَضٍ هَوَاكَ دَوَائِي
وَ الْمَنَامُ أَهْجَرْنِي وَ السَّهَرُ مَضَانِي	لأنَّ أَسْخَفَ بَصْرِي بِدُمُوعِي قُوَيَّة
وَ لَا أَنْفَعَنِي فِي الْمَحْتَةِ صَبْرٌ مَقْوَانِي	أَهْ يَأْ وَاهُ أَتَرَادُ ذَا الشَّوْقِ بَيَّا

1- عباس محمود العقاد : ابن الرومي حياته من شعره، ص 306 .

2- علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 217 .

3- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص135-136.

4- الديوان، ص 139 .

فِي الدُّوْأَخَرِ ذَا لُضَرِّ أَغْمَيِّقْ دَخْلَانِي أَنْتَ بَعِيدٌ وَ شَوْقُكَ دِيمًا حَدَايَا

في هذه اللوحة الفنية الجميلة المؤثرة يصور لنا بطبجي قصته مع الهوى، ويصف عذابه بتشبيهات مختلفة، ويجسد فيها الحب بأشكال متعددة، ويشخصه بواسطة الحركات والأفعال التي تصدر منه والتي تحدث الضرر في جسد الشاعر قصد إيصال الصورة والمعنى قويا بوسائل بلاغية متعددة؛ كالاستعارة والكناية والتشبيه .

ويصف بطبجي في صورة تجسيمية أخرى مشهدا آخر من الشوق، فيقول : (1)

مَنْ شَوْقِي فِي الْحَبِيبِ رَأَهُ عَقْلِي طَائِرٌ لَوْ صُبْتُ أَنْطِيرُ مِنْ غَرَامِكَ أَبْغِيرُ أَجْنَاخُ
وَأَقْوَى عَنِي الْغَرَامُ جَانِي ذَا النُّوبَةِ جَابِرُ رَأَيْتُ مِثْلَ الْقَارِبِ اللَّيِّ سَكْنُوهُ الرِّيَّاحُ
مَا يَعْلَمُ حَالَتِي إِلَّا رَبُّ الْعَرْشِ الْبَاصِرُ لَعَلَّ رَبُّنَا أَيُّحَنُ وَهُوَ الْفَتَّاحُ
بَرَكَ مِنْ ذَا الْجَفَاءِ وَبَرَمَ أَعْيَيْتُ أَنْكَابِرُ مِثْلُ الْبَهْلُولِ نَتَرَجَا كُلَّ الْمَسَاءِ وَ صَبَاخُ

وبنفس الأدوات البلاغية يجسم الشاعر المعنويات، كالشوق الذي تداعى في جسده، واصفا عذابه مع الغرام، ومجسما إياه كعادته في صورة معذب لا يرحم ولا يفارق .

4-التحسين والتنقيح :

تتنوع أحاسيس ومشاعر الشاعر، وتتشكل عاطفته تبعا للظروف التي يعيشها، فتارة يتعرض لحالات من الفرح والسعادة تكون عاطفة فرحة مرحة، وتارة أخرى يتعرض لموقف حزين وأليم تكون عاطفة مريضة، لذلك تبرز الصورة الشعرية مشاعر وأحاسيس المبدع، التي تتعدد وتتغير بحسب تغير التجربة، فإذا أراد الشاعر عرض موقف فرح فإنه يقدمه في صورة حسنة جميلة جذابة، فتلقى القبول من المتلقيين الذين يشاركونه الأحاسيس والمشاعر، وعلى العكس إذا أراد عرض موقف حزين أليم، شكله في صورة مستهجنة قبيحة ينفر المتلقي منها فيمجها وينفر منها.

يقول جابر عصفور: «وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتنقيح فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور، وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصلية التي يعالجها كمعان أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحا أو حسنا، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية، فيميل المتلقي إليها أو ينفر منها» (2) .

وشاعرنا بطبجي يصور الحاسد الظالم بصور قبيحة، وذلك عندما يتعرض لأعماله الحسية وأثارها على المجتمع، فيقول : (3)

لِلَّهِ غَارًا وَجُودٌ عَنِّي وَ آتَرِي قَلْبِي مَنْ الْمُحَايِنِ
شَتَّتْ شَمْلَ اللَّيِّ ظَلَمْنِي بَرَدَ سَوْفُهُ يُعْوَدُ رَاكِنِ
هُمَا جَرَاوَا دَمْعٌ عَيْنِي وَأَنْتَ سَيِّفِي عَزِيزُ تَطْعَنِ

1- نفسه، ص 141 .

2- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 428 .

3- الديوان، ص 144 .

نَسَبْتُ لَهُمْ بَيْتَكَ عَائِرُونِي نَيْفَ آهَ يَا رَأْسَ الثَّعَابِنِ

فالمشهد يتضمن صورة الحاسد الذي يكيد المكائد والظلم نتيجة الكره، فالشاعر يدعو عليه بالخسران، ويطلب من وليه أن يثأر له ويشنت جمعه، كعقاب على أعماله وحقده، لقد شحن بطبجي في الصورة كل شعور قبيح وعاطفة كره ومقت لأعدائه، لأنه أخلص حبه للأولياء الصالحين، وحارب هؤلاء المحتالين .

و يعرض علينا بطبجي صورة تحسينية أخرى يصف فيها وليه شيخ وهران، فيقول : (1)

لَوْجَبَرْتُ لَكَ نَمْشِي عَلَى الشَّفَرِ نُوْصِلُ لِلْبِلَادِ نَسْكُنُ بِالْعَشْرِ نَعْتُرُ فِي حَرَمِ حُرْمَتِكَ يَا بَدْرِي
أَقْرَيْتُ مُنَاقِبَكَ يَا حَايِزَ الْفَخْرِ بُرْهَانُكَ كَالْهَلَالِ عَامِلُ الدَّارَةِ وَلَا شَمْسُ انْضَوَاتٍ عَنِ الْأَجْدَارِي
بَيْتِكَ يَسْتَرْسَخُ كُلُّ اللَّهْفِ فِي الْوَعْرِ يَنْجَى مَنْ بَيْتِكَ يَسْتَغَاثُ مِنَ الْعَتَرَةِ أَقْصَدْتُكَ يَا الشَّيْخَ تَقَبَّلْ عَدْرِي
رُؤْفَ يَا مُوَلَى وَهْرَانِ نَيْفَ وَافْتَكَرَ أَنَا عَطِيتُ لَيْتِكَ وَأَسَى ذَا الْجَبَرَةِ يَا سَيِّدِي مُحَمَّدُ الْهَوَارِي

ففي هذه الصورة نجد بطبجي يسمو بالولي إلى أعلى الدرجات، ويشتاق إلى لقيه (لو جبرت لك نمشي على الشفر)، ثم يذكرنا أنه اطلع على مناقبه وأعماله وكراماته، فهي مثل الهلال الذي تنتظره الناس لتفطر لرؤيته، فقد شبه الشاعر غرامه وحبه وشوقه بالصوم، وحببيه بهلال الإفطار، وبذلك بلغ بالمتلقي إلى الإعجاب به وحبه أيضا .

كما يعرض لنا شاعرنا صورة مدحية للنبي p ، فيقول : (2)

فِي قَوْلِي نَبْدَأُ أَنْعَظَمَ مُحَمَّدٌ مُوَلُ الْغَمَامَةِ
حُبَّةٌ فِي قَلْبِي أَتْلَايِمُ وَأَعْبَقُ بِأَرْيَاحِهِ نَسِيمَةَ
صَلِّ يَا رَبِّي وَسَلِّمْ عَلَى طَهَ شَفِيعِ الْأُمَّةِ
طَهَ مُصْبَاحُ الظُّلَامِي يَا سَعْدَ اللَّيْلِ بِهِ آمِينَ
سَيِّدُ الْأَنْبِيَاءِ التُّهَامِي حَبِيبُ الْحَقِّ الْمُهَيِّنِ

فالشاعر يرسم صورة تحسينية يعرض فيها شمائل المصطفى p، مصورا قيمة ووزن الصلاة والسلام عليه، فالنبي p هو المصباح المنير وسيد الأنبياء والمرسلين، ويرجو منه الشفاعة يوم القيامة، فقد كانت الصورة مشرفة بإشراق المدح النبوي .

1- نفسه، ص 226 .

2- نفسه، ص 237 .

الفصل الثالث

تشكيل اللغة الشعرية

أولاً- مدارات اللغة الشعرية

ثانياً- تشكيل لغة الشعر الشعبي

ثالثاً- التشكيل المعجمي :

1-معجم الغزل (حالة الغياب)

2-معجم المدح (الحضور)

3-المعجم الخمري

4-معجم التوسل :

أ-ما علاقته بالاستغاثة

ب-ما علاقته بالكرامات

5-معجم المقامات الصوفية

رابعاً : منزلة اللفظة في الصياغة الشعرية :

أ-مصادر اللفظة الشعبية :

1-اللفظ القرآني

2-لفظ السيرة النبوية

3-اللفظ الصوفي

ب-التشكيل الفني للمفردة الشعبية

ج-ذكر أسماء الأعلام :

1- أسماء الصحابة والأولياء الصالحين

2- أسماء الأماكن والأقطار والمدن

خامساً سمات النظم و الأسلوب :

أ-طول القصائد الشعبية

ب-البناء الهيكلي للقصيدة الشعبية (الفواتح و الخواتم)

1-المطالع (الفاتحة، الاستهلال)

2-الخواتم (الخاتمة)

3-الوحدة العضوية

سادساً : تراكييب اللغة الشعرية :

1-الجميل الخبرية :

أ-الجميل المؤكدة

ب-الجميل المنفية

ج-الجميل الشرطية

2-الجميل الإنشائية:

أ -الجميل الطلبية:

1 الأمر

2- النهي

3- الاستفهام

4- النداء

5- التمني

ب - الجمل غير الطلبية:

1- القسم

2- المدح

3- التقديم و التأخير

4- النظام النحوي و التركيبي

5- النظام الصرفي

أولاً-مدارات اللغة الشعرية :

تعتبر اللغة الشعرية أداة التعبير في العمل الشعري، وتمثل ميزة رئيسة فيه لأنها آلية التواصل بين البشر، ووسيلة كل الفنون الأدبية وعلى رأسها الشعر الذي يتحقق كيانه بها، لذلك ينبغي الوقوف عندها كظاهرة أولية في دراسة أي عمل أدبي دراسة فنية، وخاصة الشعر لأنه يتميز بخصوصية تجعله يختلف عن النثر ولغة التخاطب اليومي بين الناس . وتعود خصوصية الشعر إلى تلك العلاقات والارتباطات التي يوظفها بين المفردات، وما تنتجه هذه العلاقات من صور وأخيلة وجماليات«فتصبح مهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة التي تخلفها الألفاظ التي يخلقها المجتمع، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالإحياءات الجديدة» (1) .

وعلى هذا الأساس أولى النقاد والدارسون أهمية كبرى للغة الشعرية لدورها الفعال والخلق في العمل الأدبي، يقول عز الدين إسماعيل عنها:« بأنها أول شيء يصادفنا، فإنها

بالتالي أول شيء ينبغي الوقوف عنده عندما نتحدث عن الأدب»⁽¹⁾ ففي ظلها يتحقق الإبداع، ويخرج من ملمحه المجرد إلى ملمحه المحسوس، فالمبدع حين يفرغ «من أداء كلماته يكون في الواقع قد فرغ من أداء عمله الأدبي الذي هو بناء لغوي بالدرجة الأولى في إطاره، وهيكله الخاص»⁽²⁾.

فالكلمة هي وسيلة الشاعر التي يصور بها رؤاه الشعرية، «ويجسد عواطفه وأحاسيسه، وبواسطتها ينقل تجربته الشعرية، فالألفاظ ليست وعاء لنقل الأفكار فحسب، ولكنها وعاء لكم كبير من الأحاسيس والمشاعر والظلال وتختزل الماضي وتعبر عن الحاضر وتكشف المستقبل، إنها تتطوي على تراث الأمم والحضارات»⁽³⁾.
لذلك تميزت اللغة بخاصية التطور فاستعملها الأدباء وشغلوا آلياتها، لتتوالد وتمتد في المجتمع وتضرب بجذورها في حضارته، فهي «تتمو وتحيا بفضل استعمال الأدباء لها، فعلى أيديهم تكتب مفردات جديدة، وعلاقات لغوية جديدة، فإذا تصورنا أن لغة ما بدون شعراء و أدباء، فهي تلك الآيلة من غير شك إلى الموت، و الانقراض»⁽⁴⁾، وهي العقيمة إن لم يستفد أصحابها من خصائص الحضارة والتطور العلمي ومواكبة التقدم، إذ اللغة تسائر المجتمع بقدر تطوره ورقيه وتكون استجابتها لذلك التطور .

إن قضية التلازم بين الشكل والمضمون من القضايا المهمة في العمل الأدبي الأصيل، إذ أن المضمون الجميل عندما لا يعرض في شكل يتوافق مع جماله ويعبر عن خصوصيته يفقد حيويته وبريقه، ونفس الشيء للشكل، فهو عندما لا يحمل مضمونا تكون له قيمة اجتماعية أو فنية فإنه يفقد روحه وأصالته وجاذبيته، فلا بد من حصول التوافق والانسجام بين المحتوى والظاهر أو الخارج والداخل، لذا فعمل الأديب «لا يقتصر على أن يخلق في تصويره عالما خياليا (مبتدعا) من الحوادث والنماذج أن يبتدع وينتقى تفصيلات جميلة، إن عمله يتركز كذلك في أن يصون هذا المضمون الجميل كي ينقله إلى القارئ، ومن أجل أن يصبح هذا المضمون الجميل بكل تفصيلاته عملا أدبيا فنيا يجب أن يتجسد في الكلمة ويجب أن يأخذ شكله النهائي في السرد اللفظي»⁽⁵⁾.

أما نقاد الحداثة فقد أكدوا أن لغة الشعر هي لغة الإشارة والإيحاء وتختلف عن اللغة العادية، إذ «لابد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها وأن تزخر بأكثر مما تعد به وأن

1- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية و المعنوية)، ص 173 .

2- عز الدين إسماعيل : الأدب و فنونه، ص 23 .

3- جان إليف تاريخه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: فاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1993، ص 281.

4- حواس بري : شعر مفدي زكريا (دراسة و تقويم)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د ط، 1994، ص 35.

5 - يوري لوتمان : تحليل النص الشعري، تر : محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995، ص 120 .

تشير إلى أكثر مما تقول»⁽¹⁾، فتمثلت اللغة عندهم بلغة الخلق والإبداع والارتقاء إلى عالم جمالي، إذ يقول أدونيس: «لقد انتهى عهد الكلمة - الغاية-وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة لفظية، وأصبحت القصيدة كيمياء شعورية وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوقد فيها الانفعال والفكر، والقصيدة إذن تركيب جديد يعرض فيه من زاوية القصيدة وبوساطة اللغة وضع الإنسان، وهذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق»⁽²⁾. وبذلك لا يمكننا أن نفصل الشعر عن واقعه وبيئته، ففيها نشأ وإليها يعود وفي ظلها يعبر وبمواضيعها يتغنى، ويستقي صوره منها، ويخلق لغته الأدبية بواسطتها، ولذلك نلمس التجربة الشعورية للمبدع من خلال اللغة التي تتكيف وتتشكل حسب الموقف، فهي «بعيدة كل البعد عن أن تكون دلالية حرفية فقط لأن لها جانبها التعبيري، فهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب وانفعالاته وموقفه، كما أنها لا تقتصر على تقرير ما يقال أو التعبير عنه، وإنما تريد أن تؤثر في موقف القارئ، أن تقنعه وأن تثيره وأن تغيره في النهاية ولئن كانت الإشارة في اللغة العلمية ترشدنا إلى مدلولها دون أن تلفت نظرنا إلى ذاتها فإنها في اللغة الأدبية تلقي تشديداً على نفسها، أي على الرمز الصوتي للكلمة والوزن والسجع والتكرار»⁽³⁾.

ثانياً-تشكيل لغة الشعر الشعبي :

- تحتفظ اللغة بخاصية كونها الأداة السحرية للمبدع في إخراج عمله الأدبي للوجود ونقطة الوصول والاتصال بالقارئ، إذ بواسطتها تنقل المعاني والأفكار والأحاسيس والأخيلة للمتلقين، لذلك في دراستنا للمعجم الشعري لديوان بطبجي علينا أن نحدد أولاً نمط لغته، باعتبار أن الدارسين ميزوا بين ثلاثة أنواع لغوية في الشعر الشعبي وهي:⁽⁴⁾
- 1-المتفصح : والمقصود به اللهجة القريبة من الفصحى بقدر كبير .
 - 2-العامي الخالص : والمراد به اللهجة الدارجة التي درج عليها الناس وهي تقترب من لغة الحديث اليومي بين الناس .
 - 3-اللهجة البدوية : وهي المتداولة بين شعراء البوادي وهي مزيج من المتفصح ومن العامية أو من اللهجة الخاصة لأهل البادية .
- وهذا التنوع في اللغة نتج عن تصرف شعراء الملحون فيها«من حيث إبدال حروف بأخرى متقاربة في النطق، ومن حيث التذكير والتأنيث ومن حيث المثنى والجمع والمفرد،

1-محمد حمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، ط 1، 1996، ص 170.

2-أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار البعث، دمشق، سوريا، د ط ، تشرين 2004، ص 152-153 .

3-أحمد محمد قدور: اللسانيات و آفاق الدرس النحوي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص 150-151.

4-ينظر : عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 540 .

وغير ذلك مما يتعارض مع اللفظة المعربة الفصيحة، ويتلاءم مع اللهجة الدارجة، هذا وغيره مما يحدث في اللهجة العامية بوجه عام»⁽¹⁾

مما شكل لدينا تنوعا أفسح المجال للشعراء الخوض فيه، كل حسب ثقافته ومقدرته اللغوية، إذ سخرُوا اللغة بقدر استلزامهم لآلياتها وأدواتها في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم وأفكارهم، فهي المادة الأولى لصناعة الشعر، وهذه الأنماط الثلاثة هي التي تشكل لغة الشعر الشعبي، التي لا بد أن نوليها اهتماما وعناية من الدراسة في النص الشعبي، لارتباطها بتجربة الشاعر، ولأنها تشكل بنية القصيدة، بها يفكر ويتوسل ويمدح ويهجو ويصف ويتغزل، وبواسطتها يخاطب المجتمع ويتواصل مع المتلقي، فهي «تطوي بطبيعتها على شفافية وفعالية وحيوية، ولكنها صادقة وجميلة إلا إذا كانت متصلة بمنشئها محتفظة برفاهيتها وقدرتها على التعبير في مستوى بلاغي رفيع، وهي رغم عدم تمسكها بالقواعد النحوية لا تخلو من أوجه البلاغة»⁽²⁾.

وطبقا لهذا التنوع جرت لغة شعراء الملحون، ومنهم شاعرنا بطبجي الذي اعتمد في ديوانه على لونين من ألوان اللغة العامية وفي مجالهما دارت ألفاظه وهما :

1- ألفاظ ذات أصول عربية فصيحة في معناها ومبناها أي من النوع الأول المتفاح، إذ نلاحظ على مبنى هذه اللغة اقترابها كثيرا من الفصحى في ألفاظها وصياغتها على المستوى النحوي والصرفي، ولقد تأتى لطبجي هذا النمط من اللغة من ثقافته القرآنية وإتقانه لمبادئ اللغة العربية، ومجالسته لأهل العلم والذكر والتصوف مما أكسبه مهارة في توظيف ألفاظها وجملها الفصيحة.

ومن خلال تصفحنا للديوان نجد الشاعر يمتلك ثقافة أدبية ولغوية، كما تظهر لغته جزلة قوية، وألفاظها موحية وعباراتها دقيقة غير أنها تلبس عباءة الدارجة، فأسلوبه يقترب من الفصحى ومن الإعراب إلى حد كبير، فهو أسلوب الموشحات، يتضمن نوعا من التصوير والإيحاء بالمقصود، فالشاعر جعل من اللغة الملحونة وسيلة لنقل أفكاره ومشاعره للمتلقي، ورأى أن اللغة الفصحى ربما تقصر العامة في درك نحوها وصرفها ومضمونها فكانت العامية الأطوع والرابط بينه وبين الناس .

كما أن موضوعات الشاعر كانت في معظمها توسل ومدح للنبي p، وللأولياء الصالحين، حيث العامة هي المتلقي الأول، يصف حبهم للولي الصالح والاعتقاد فيه، ويشيد بكراماته وأعماله.

وقد يكون هذا تفسير صحيح أو خاطئ في تضمن الديوان لهذا النمط من اللغة المتفاحية التي شددت انتباهنا لتأنقها وجمالها وفصاحتها، فهي تكشف عن ثقافة صاحبها

1- نفسه، ص 540 .

2 - جمال الدين خياري : الشعر الشعبي في الجزائر وعلاقته بالموشحات والأزجال، مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، السنة السابعة، العدد 37، صفر ربيع الأول 1397 - فبراير مارس 1977 ، ص 85 .

ومقدرته التعبيرية وجمال شعريته وحنكة تجربته الشعورية، ونورد أمثلة من قصائد الشاعر حين يقول في قصيدة "لاش ما شفك حالي" :⁽¹⁾

غَيْثُنِي رَأَيْتُ نَرْجَاكَ	طَالَبَ النَّظْرَ فِي وَجْهِكَ
يَا الْفَحْلَ نَسْعَى رُضَاكَ	لَا تَخْلِينِي هَالِكَ
دَائِمًا مَبْلِي بِهِوَكَ	حَرَفَتِي سِوَى مَدْحِكَ
شَرِبَ خُدَيْمَكَ مَنْ مَأْكُ	أَرَدْتُ الشُّرْبَ مَنْ بَحْرِكَ
كَيَّ أَهْوَيْتَكَ نَبْغِي بِالْحَقِّ تَرْضَانِي	لَا تَشْفِي قَوْمَ الْحُسَادِ فَيَا

عندما نتمعن مفردات هذه المقطوعة نلاحظ أنها متفاصحة، وإن تخللتها بعض التعابير التي تقترب من الدارجة، ولكن اللغة في معظمها سليمة التركيب صحيحة المخرج، لأن نمط شعر بطبجي يقترب كثيرا من الموشحات والأزجال، وهذا ما قوم لغته وصقل عباراته وحسن لغته وارتقى بها من حضيض العامية، ونلاحظ ذلك في الألفاظ الآتية (غيثتي، النظر، وجهك، رضاك، هالك، بهواك حرفتي، سوى، مدحك، نمشي، ترعاني، ونيس، خاطر، قوم...).

وتكثر في الديوان القصائد الواردة على هذا النمط وتتنوع بين قربها من الفصحى وبين النسبة التامة لها، فالشاعر يزواج بين الفصاحة وتحوير بعض الكلمات عنها، لكن ينبغي أن تحتفظ بأصالتها ويظهر ذلك من خلال تركيبها، حيث يقول :⁽²⁾

نَبْدَأُ بِسْمِ الْكَرِيمِ أَنْمَجْدَ فِي الْكَرَائِمِ	حَايَزَ الْجُودَ وَالْفَخْرَ مُوَلَّى مَزْغَرَانِ
مُولُ الْبُرْهَانِ شَامَخَ الْقَدْرَ أَرْفِيعَ الْأَسْمِ	مَنْ طَاعُوا لَهُ قَبَائِلَ وَالصُّحْرَاءُ وَالسُّودَانَ
وَجَمِيعَ النَّاسِ طَائِعَتْ لَهُ الْعَرَبُ وَالْعَجَمُ	النِّسَاءُ وَرَجَالُ كُلِّهُمْ شَايِبَ وَ شُبَّانَ
أَعْطَفَ يَا خَالِقِي الْمَخْمَرَ يَاتِينِي عَازِمَ	وَلَوْ فِي النَّوْمِ نَنْظُرُ الدَّرْغَامَ بِالْأَعْيَانِ

تردحم القصيدة بالألفاظ المتفاصحة العربية (الكريم، نبدا، الجود، الفخر، البرهان، القدر، الصحراء، السودان، الناس، العرب، العجم، النساء ورجال، خالقي، النوم، عازم، أعطف، يأتيني...) وغيرها من الألفاظ التي تتضمن شحنات دلالية وإيقاعية تستعين بها القصيدة في تبليغ معانيها وإيصال أفكارها، وإلى جانب هذه الألفاظ نجد ألفاظا قد انحرفت عن فصاحتها وحوار فيها الشاعر، نزولا عند لهجة المنطقة حتى تفهم وتستوعب، وحتى توفر انسجاما وتوافقا لوزن وإيقاع القصيدة .

وقد وظف الشاعر الكلمات المنزاحة عن فصاحتها في الشكل فقط، أما مدلولها ونطقها فيبقى في عالم الفصاحة، نذكر منها: (أنمجد، حابر، مولى، مول، أرفيع، قبائل، طاعت، شايب، ننظر، الدرغام، شبان...)، فهذه الألفاظ كلها فصيحة غير أن الشاعر حور

1 - الديوان، ص 139 .

2 - المصدر السابق، ص 188 .

في استعمالها وغيّر في بنيتها حيث أدخل حروفا وأنقص أخرى للضرورة التعبيرية والإيقاعية كما هو مبين في الجدول الآتي :

الكلمة	أصلها الفصح	الحروف الزائدة(+)// الناقصة(-)
أنمجد	أمجد	النون (+)
حايز	حاز	الياء (+)
مولى	ولى	الميم (+)
أرفيع	رفيع	الألف (+)
قبائل	قبائل	الهمزة على النبرة (-)
طايعت	طائعة	الهمزة على النبرة (-)
ننظر	أنظر	النون (+)
الدرغام	الضرغام	ض حولت د
شبان	شباب	ب حولت نون

من خلال الجدول نلاحظ أن بطبجي قد حور في الألفاظ لحاجات القصيدة والنظم، وهذا التحوير عن دراية، وهو أيضا ينم عن معرفة باللغة وتراكيبها وجمع تام لقاموسها ومعجمها الشعري الذي يوظفه في التعبير، فهي ليست فصيحة قطعاً وليست بعيدة نهائياً عن الفصاحة.

أما النوع الثاني الموظف بكثافة في ديوان بطبجي فهو اللهجة البدوية سواء أكان منها في القصائد التي قلدت شكل القصيدة التقليدية أو الأزجال، فإن لغتها على الرغم من أنها تعبر عن بيئة خاصة، فإن أسلوبها في أكثر الأحيان قوي يعكس تمكن من أداة الشعر، ومن صياغته صياغة تظهر مقدرة الشاعر على تلوين أو تشخيص الصور وتركيبها ثم إظهارها في إطار جميل .

ويبرز في هذا المجال رأي محمود ذهني، الذي يرى أن لغة الأدب الشعبي : «تمتاز بلغة معينة من الصعب وصفها أو تحليلها، ولكنها على وجه القطع ليست غامضة، وعلى أساس الترجيح فهي راعت السهولة في إنشائها»⁽¹⁾ .

ولقد طبعت الألفاظ البدوية لغة الشاعر، لأنه عاش في بيئة محافظة على لغتها إبان الاستعمار، وقد وظف في شعره الكثير من الألفاظ الخاصة بمنطقة الغرب الجزائري عموماً وبمنطقة مستغانم خصوصاً، إذ لم نلاحظ في شعره مزاجته لكلمات أجنبية أو دخيلة على اللغة العربية، بل مالت اللغة البدوية عنده إلى الجزالة والفصاحة والقوة والمتانة وثقل الجرس المتلون بخصوصية المنطقة، فهي تشبه لغة الموشحات والأزجال، ونلاحظ ذلك جلياً في معظم قصائده، حيث يقول في قصيدة "أنا مريدك الغالي" :⁽²⁾

1-محمود ذهني : الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه)، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، دار الاتحاد العربي للطباعة، د ط، 1972، ص 81.

مَحْبُوبُ الْقَلْبِ مَا لَهُ بِلَا سَبَبٍ عُدَانِي
وَأَشْرَقَ فِي مَيْرٍ أَكْنَانِي
سَهْسَهَ عَظْمِي وَحَازَنِي دُونُ الطَّرَادِ أَخْذَانِي
مَنْ بَحَرَ الْحُبِّ أَسْقَانِي
وَتَرَقُوسُهُ لَجِيهَتِي نَبْلُ الْحُبِّ أَكْوَانِي
فَشَلَّ عَظْمِي وَآسَبَانِي
بَعْدَ أَصْبَغْنِي بِطَابَعِ الْحُبِّ عَلَى الْعُضَادِ
وَأَمْلَكْنِي دُونُ الْمَسَاوِمَةِ
وَأَسْكَنَ فِي مَيْرٍ مُهْجَتِي حُبَّهُ لَا تَحْيَادُ
وَأَضْرَبْنِي ضَرْبَهُ مُعَدَمَهُ
وَأَسْكَنَ فِي مُوَاسِطِ الْحَشَا وَصَمِيمِ الْفُؤَادِ
بَاقِي بَيْنَ النَّشَائِبِ الرَّمَى

فالقصيدة تعج بالألفاظ البدوية، التي تعرف في اللغة العربية بمعانيها ودلالاتها والمعبرة عن مشاعر وأحاسيس الشاعر، مثل: (محبوب القلب، عداني، طابع الحب، العضاد، أكناني، دون المساومة، سهمه عظمي، من بحر الحب، نبل الحب، وتر قوسه، مواسط الحشا، الفؤاد)، وغيرها من الألفاظ التي تدور في محور دلالات الشوق والحب، والتعبير عما يفعل المحب بحبيبه، فالشاعر يعبر بالألفاظ البدوية عن رقة إحساس وجمال عاطفي ونفس منكسرة مريضة بالغرام والهوى .

إن الفصاحة والجزالة صفتان لصيقتان بلغة بطبجي، تؤديان في أحايين كثيرة إلى صعوبة فهم كثير من الألفاظ، التي لا تستخرج مكنوناتها إلا بالرجوع إلى أصل الكلمة منفردة، ثم دلالتها في سياق الكلام معها، «بحيث لا يعرفها إلا من مارسها طويلا، وعاش قريبا من بيئة الشاعر، وتذوق أسلوب الناس بها في التعبير عن خواطرهم، وخاصة إذا لاحظنا تغيير الحروف ونظمها، وتغيير الكلمات في صيغ تتفق والنطق المحلي الخاص»⁽¹⁾، ومن المفردات نذكر: (أكناني، الطراد، أخذاني، مير، العقاد، سهسه، الهيشاني). ويرد رابح بونار بداوة لغة شعراء الملحن ومنهم شاعرنا، إلى أن لغة الشعر البدوي «هي أغنى وأقوى من لغة الشعر الحضري، فألفاظها الفصيحة-التي تمت إلى الفصحى بنسب قريب- كثيرة»⁽²⁾ .

ويصف بونار الأسلوب في هذا الشعر «بالقوة والفحولة وبفخامة الألفاظ الغريبة الموروثة عن الشعر الهلالي»⁽³⁾، فإذا صحت مقولته، والتي مفادها أن الشعر الشعبي عموما -وبخاصة المتقدم منه كالذي ندرسه -امتداد للشعر الهلالي، فلاغرو في جماله وجزالته وقوته، فهو يتميز بالعروبة والأصالة والتاريخ⁽⁴⁾.

وإن المطالع لديوان "بطبجي" يجد شيئا مما تطرقنا إليه، والواقع أن لغته هي من الصعوبة والغرابة في هذه القصائد، حيث لا يفهمها إلا من عايشها طويلا أو عاش قريبا من بيئة الشاعر، لكنها لا تصل إلى درجة الاستغلاق، فعندما نمعن فيها النظر ونربطها بالسياق ينكشف لنا المعنى مباشرة .

1- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 543 .

2- رابح بونار: نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني، مجلة آمال، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، العدد : 68 عدد خاص بالشعر الملحن، قصر الثقافة " العناصر - القبلة - الجزائر"، 1969، ص 21 .

3- نفسه، ص 23 .

4- ينظر : نفسه، ص 24 .

ثالثا- التشكيل المعجمي :

حين نأتي لدراسة التشكيل المعجمي لديوان عبد القادر بطبجي، فإننا نجد أن بنية النص وهي الجملة تركز على مكونين أساسيين هما المعجم اللغوي والتركيب النحوي، ولتوظيف المعجم اللغوي لابد من أن يخضع عند التركيب لعملية الانتقاء والاختيار، فالمبدع يكون أمام عدة موضوعات وتجارب، فيختار منها ما يتوافق مع تجربته ونظرته وما يطابق حالته النفسية، ويتم ذلك على أساس العلاقة الدلالية بين اللفظ الموظف، والحقل الدلالي الذي اختير لذلك اللفظ ليشغل وظيفة فيه، لأنه يشكل أصغر وحدة بنيوية في تشكيل الحدث الكلامي في ذلك الحقل الدلالي أو الموضوع. (1) .

وعليه فإن كل حقل دلالي يستدعي بالضرورة وجود معجم لغوي مناسب له، تتكرر كلماته بنسب مختلفة أثناء عملية عرض المشهد الإبداعي، فيشكل ذلك المعجم الهوية والتعريف بالحقل الدلالي، فكلاهما مرتبط ودال على الآخر، وإذا جاز لنا التعبير يمكن اعتبار المعجم هو الصورة والمشهد والحقل الدلالي وهو عناية الإطار المحيط به. ويتخذ كل خطاب أو حقل دلالي معجمه الخاص به، فنجد في الشعر العربي أن لكل غرض معجمه الخاص الذي تتردد في فضاءه وعلى مساحته ألفاظ من نفس المعجم، فللغزل معجمه وللرثاء معجمه ولمدح الأولياء معجمه وللتصوف معجمه، فيكون مفتاحا للتمييز بين مختلف النصوص وأشكالها، فهو بطاقة التعريف والتقريب له، ويمثل وسيلة لتحديد دلالة الخطاب الجزئية والكلية وتصور كامل له ولكيانه (2) .

ولنا في المشهد الشعري الجاهلي تمثيل، فإذا نظرنا إلى مطالع القصيدة الجاهلية، لوجدنا أن أغلب الشعراء ينتهجون نفس الطريقة في افتتاحيتها وطرق سبيلها، وهذا يعني أنهم يتعاطون المعجم الشعري نفسه، من خلال حقل واسع ورحب هو المكان وجدليته، بنفس الوصف والتقاسيم وإن تعددت أسماؤه، إذ الطلل عند امرئ القيس هو منزل الحبيبة الواقع في سقط اللوى بين الدخول فحومل، وعند طرفة يكمن ببرقة ثمهد، وهكذا عند باقي شعراء الطلل. (3)

وإذا نظرنا إلى الخطاب الشعري الشعبي الديني، وجدنا معاجمه الشعرية متقاربة في مجملها، سواء في التصوف أو المديح النبوي أو الاستغاثة بالأولياء الصالحين، ولا يقف الأمر عند التقارب فقط بل في تكرار معاجم مشاهدتهم الشعرية، مما خلق حقولا دلالية نمطية عندهم، فأفرزت معجما شعريا نمطيا موحدًا، تتجاذبه نفس الوحدات الانفرادية ولا تختلف في دلالاتها سواء عاملة أو عاطلة في النص الشعري؛ لأن الحقل الدلالي الذي

1-ينظر: محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1986، ص57.

2-ينظر : المرجع السابق، ص 58 .

3-ينظر : عبد المالك مرتاض : الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 01، 1986، ص 246-247 .

تتطوي تحته واحد وهو الدين أو التجربة الدينية بمختلف موضوعاتها، وقد تشكلت هذه الظاهرة عند الشعراء الذين تطرقوا إلى موضوعات ترتبط بالتصوف .

ولقد كان منهجنا في دراسة المعجم في ديوان عند القادر بطبجي، المنهج المعتاد الذي درجت عليه أغلب الدراسات التي تعرضت للمعاجم الشعرية بالنظرية والتطبيق، حيث نقوم بإحصاء المفردات المتواترة والمكررة في المشهد الشعري، ثم تجميع المتوافق منها دلاليا في مجموعات، بحيث تختلف الواحدة عن الأخرى باختلاف الحقول الدلالية، فنحصل على مجموعات دلالية تشكل لنا معجما معينا، ونقوم بعدها بقراءة نقدية لهذا المعجم وما ينطوي تحته من أسماء وأفعال لها علاقة دلالية بمجال المعجم .

ولمحاولة التركيز على مفردات المعجم الشعري لطبجي، واستقراء دلالاته المختلفة أثرنا أن نركز في دراستنا التطبيقية على إحصاء وتجميع مفرداته التي يبنى عليها، وذلك بتحديد أهم الحقول الدلالية المشخصة لتجربته المدحية والصوفية الكاملة، فتحصلنا على ستة حقول دلالية هي: الغزل، والمدح، والخمر، والتوسل، وكرامات الأولياء، والمقامات والأحوال الصوفية، فهذه الحقول هي التي برزت في ديوان بطبجي، وعكست دلالاته الكلية، فتكونت لنا معاجم تشكل لغة الديوان؛ هي : معجم الغزل، معجم المدح، معجم الخمر، معجم التوسل، معجم المقامات الصوفية.

وقد حاولنا القيام بإحصاء انتقائي للمعجم الشعري الذي كثر ترده وتكراره في الحقل الدلالي المحدد، أي مراعاة المفردات الأكثر حضورا في النص الشعري، والتي تشكل متنه وتشغل مساحاته، وقد اكتفينا برصد المفردة غالبا مرة واحدة كتمثيل وتدلil، على الرغم من تكرارها مرات عديدة في القصيدة الواحدة أو على مستوى الديوان، وقد لاحظنا تقيد بطبجي بجملة من المفردات والعبارات والتراكيب التي مثلت تجربته سواء على مستوى القصيدة أو الديوان، وكأن بطبجي له قاموس أو معجم محدد، ينتقي منه مفرداته، ولا ندري هل ذلك راجع إلى مخزونه اللغوي وسعة اطلاعه، أو إلى طبيعة الموضوعات المطروحة، التي لم يجد لها الشاعر قدرا كبيرا من المفردات في الحقل الواحد، فنجد مثلا في معجم التوسل يردد نفس المفردات مثل : " غيثي، فكني، أهربت، روف، زورني، أهدني...".

وقد تعمدا إيراد الكلمة بسياقها القبلي والبعدي في عملية الإحصاء والمحافظة على التركيب الذي وردت فيه، ثم إخراجها من سياقها على أساس التعيين والقصد والإشارة، لأن الدلالة التي تنتجها المفردة لا تتحدد إلا في سياقها التركيبي، ويمثل السياق الذي وردت فيه المفردة القرينة الدلالة المجازية لها، وقد حاولنا في آخر كل معجم جمع مجموعة من الخصائص المنوطة بدراسة المعجم، وذلك بالنظر إلى العلاقات المشتركة

بين المفردات ومحاولة إيجاد النواة الدلالية العميقة، انطلاقاً من كيان المفردات التي يجمعها كل معجم على حدا، ومحاولة تفسير كل حقل دلالي على انفراد، وفهم التجربة الشعرية عموماً عند الشاعر من خلال كل حقول الخطاب الشعري .

1-معجم الغزل (حالة الغياب) :

الرقم	الكلمة ضمن سياقها	تعيين الكلمة	الصفحة
1	من الجفاء يا بن خيريه	الجفاء	56
2	ما ملك قلبي صبرا	ملك - قلبي	56
3	لا تضيع من يهواك	يهواك	56
4	راسم غرامك في الأكنان	غرامك	56
5	نار شوقك مقدية	شوقك - مقدية	56
6	و الجوارح مختلجة	الجوارح	56
7	جود و اعطف ذا البعد	البعد	56
8	سابقة في الأزل أنهواك	أنهواك	56
9	الهوى و الشوق أقوى	كل الكلمات	57
10	طالب ألقاك في سلوى	سلوى	57
11	لا راوي و لا مرسل	راوي مرسل	57
12	يا ونيس خاطر	كل الكلمات	58
13	ذا الغرام أنشب	أنشب	58
14	لا تخابني مقهور	مقهور	58
15	طب ذا القلب الملهوف	القلب الملهوف	59
16	الهوى سيف صمم	سيف صمم	71
17	مواسط الحشا و القلب و الأبصار	الحشا و الأبصار	71
18	في حشايا ناره	ناره	71
19	عشرين عام نسه ليل و نهار	نسه	71
20	اتجيني بعد أنشاهد نورك	اتجيني - نورك	72
21	بدرك شارق بأنواره	شارق بأنواره	72
23	داخلتك يا عنايتي	عنايتي	74
24	محبوب القلب	محبوب	75
25	أصبغني بطابع الحب	بطابع الحب	75
26	أشرق في مير أكناني	أشرق - أكناني	75
27	سهسه عظمي و حازني	سهسه - حازني	75
28	بحر الحب أسقاني	بحر - أسقاني	75
29	فشل عظمي و أسباني	فشل و أسباني	75
30	من حبك مضاني	مضاني	75
31	نارك ما تطفأ ضارمة	نارك - ضارمة	76
32	تنهى كما تشاء و تأمر	تنهى - تأمر	77
33	يا نور أعياني	نور أعياني	77
34	يا مراح بصري رايس العقاد	بصري	77
35	تترجأك المساء و بكره	تترجأك	78
36	بهواك أجوارحي ضريرة	أجوارحي - ضريرة	78
37	داويني من الجراح نبرا	داويني - نبرا	78
38	يهداني خاطري محير	خاطري محير	79
39	بدلت كيتي قيس الثاني	قيس الثاني	81
40	قصيت من المحان العشق الجواد	المحان العشق الجواد	81
41	في مرو ما أرمقته بأعياني	أرمقته بأعياني	81
42	بدلت هناء النوم بالسهر	النوم - السهر	81

81	ليل - حشه	و كل ليل و حشه ليا ينزاد	43
81	المجروح بليعة	أنا المجروح بليعة الهوى	45
81	عاشق - ممحون	حالي عاشق ممحون	46
81	وحش - أقوى	وحش المحبوب أقوى	47
81	أنتفتت - السهاد	أنتفتت الحجر من البكاء و السهاد	48
81	عاشقين بكى و نوح	يا عاشقين بكى و نوح	49
81	المهجة - الكباد	شعلت في المهجة و القلب و الكباد	50
82	ألياس - للوصال	قاطع ألياس مادركنى للوصال	51
82	العلل	نبرا من العلل	52
82	الغالي هاج شوقي	من حب الغالي هاج شوقي	53
82	ترياق الحب	ترياق الحب ذوقي	54
83	ميعاد	كل ساعة نعمل ميعاد	55
83	عنايتي	أنا مريدك يا عنايتي	56
83	ونيس خاطر	يا ونيس خاطر	57
86	بيليك - بلاني	قادر الله بيليك بما بلاني	58
86	أكناني	و الشوق أسكن أكناني	59
86	بالقاء	أنعمني بالقاء	60
86	جاني	نفخر و نقول جاني	61
87	يعذرني - البكاء	حد ما يعذرني في ذا البكاء	62
88	وعدي - تسهل	لاش في وعدي ما تسهل	63
88	مير المهجة أسباني	حبك أسكن مير المهجة أسباني	64
88	ملفوظ	لا تخليني ملفوظ	65
90	أنسيتني - ننساك	إذا أنسيتني و الله ما ننساك	66
90	ما مقواه	قلبي عليك ما يصبر ما مقواه	67
90	عزي يا فرحي	يا عزي يا فرحي	68
91	كل الكلمات	داوي بدواك	69
93	الفرح العز الوداد	الأيام فاتوا بالفرح و العز و الوداد	70
93	عاطب - لازم	عاطب لازم الوساد	71
93	أقدات نار	و أقدات نار المحبة	72
94	بعيد	عاشر اكلامي بعيد	73
93	كل الكلمات	محبوبي ليس في بلادي	74
94	الزفرة صاعدة	و الزفرة بالشوق صاعدة	75
95	كل الكلمات	و ظلوع السحد و الفؤاد	76
96	بالنية و الصدق	نخدمك بالنية و الصدق	77
98	لايم	يا لايم الهوى	78
98	كل الكلمات	يا ترياق العلل	79
98	مغروم	مغروم بيبك يا راييس السياده	80
99	ملقاتك	راغب في ملقاتك	81
99	الشقاء قلبي سال	بعد ذا الشقاء يضحى قلبي سال	82
100	لعرج فك أخبالي	يا لعرج فك أخبالي	83
101	يضمني	و يضمني الأمير	84
104	فالي و ضو بصري	أنت فالي و ضو بصري	85
104	مالي و كنز ربحي	انت مالي و كنز ربحي	86
104	ثمرة - الروح	ثمرة حبي و أنت الروح	87
106	نروى من نورك	نروى من نورك	88
108	أعلالي و السقام	أبري أعلالي و أرفع السقام	89
110	كامي سري	بعد كنت كامي سري	90
113	أقويدر معطوب	من غرام أقويدر معطوب	91
113	اكواني	ذا الغرام اكواني	92

113	بامواس	على الدليل امجرح بامواس	93
113	كل الكلمات	املكني و أخذاني	94
113	القلب تحماص	القلب أمحمص تحماص	95
113	أسلبي	أسلبي جلول	96
113	أيجود	المحبوب أيجود	97
113	هاض	هاض حبي	98
114	الهجرة مغبون	من الجفاء و الهجرة مغبون	99
114	شانق مشغوف	بالمحبة شانق مشغوف	100
114	عساكر الشوق	عساكر الشوق صفوف	101
114	الحبيب أسباني	على الحبيب أسباني	102

-خصائص معجم الغزل :

بعد إحصائنا للمفردات الأكثر تكرارا في حقل الغزل وتجميعها في الجدول السابق، كوّنت لنا معجما تشترك فيه لغة الديوان، نأتي الآن لدراسة هذا المعجم وتسجيل ملاحظتنا حوله:

1-يعبر هذا المعجم عن الحالة الشعورية لطبجي ويصفها ويشخصها، كما يوضح عمق تجربته الشعرية والصوفية، ومدى تعلقه بحبيبه الولي، فالشاعر من خلال المعجم تتقاسمه حالتان هما حالة الغياب عن وليه الصالح الذي يتوق إلى رؤياه، والدليل على ذلك الحشد الكبير من الألفاظ في المعجم، التي أوكلت إليها تحمل هذه الخاصية، وكلها تدور في فلك الشوق للنبي p ، والولي ورجاء لقائه والحنين إليه وشكوى البعاد والفراق الذي خلف أمراضا وآلاما، والفناء في محبة النبي p والجيلاني، إلى درجة الجنون، ووصف استهزاء الناس به، وغيرها من المفردات التي تشترك في صفة واحدة، وهي صفة الغياب وتميز الأنا والحديث عنه، ووصف حالته النفسية تجاه الآخر.

2-نلاحظ تحكم معاني التعلق والارتباط بالآخر في المعجم، وفي ذلك تأكيد واضح لموقف الشاعر تجاه الأولياء والنبي p ، إذ يعبر عن علاقته بالوجود ككل، علاقة محبة وتواصل، وما الوجود في نظره إلا محمد p ، وما غايته في الدنيا سوى تسخير محبته له وللولي، مثل علاقة الشعر باللغة «ويرجع هذا إلى أن طموح الإنسان يبدو كأنه أكثر وأشمل وأعمق من قدراته العقلية والروحية واللسانية والتعبيرية والفنية، فهو يحاول استيعاب كل شيء وعندما يعجز في مهمته، وهذا شيء محتمل دائما لطبيعته البشرية الناقصة فإنه سرعان ما يلوم الكون نفسه ويتهمة بالخلل وفقدان المعنى والجدوى»⁽¹⁾.

3-تتواصل مفردات معجم الغزل بالتعارض والتباين فيما بينها لأنها وصف للأنا ومعاناته الداخلية، ووصف للآخر المرتبط بالأنا، ولما كانت هذه العلاقة التي تربط الشاعر مع من يحب انعكس ذلك على المفردات، فتكونت العلاقة بينهما بالتقابل والتعارض والتباين، فالمفردات التي تمثل الشاعر تتحدث عن ذاته المحبة المنافحة من

أجل حبها، فتصف مدى تعلقها وارتباطها بالمحبيب، ونقدم أمثلة عنها "راغب في ملقتك، بهواك، يا ونيس خاطر، نترجاك في المساء، مراح بصري، أنا مريدك، لا تخليني ملوظ، ترياق الحب، ياعزي، بأفراحي، أنت ترياق العلل، خديمكم مغروم بيك يا سيدي، أنت مالي وكنز ربحي، خدمتك بالصفاء، من الوجد هايم بيك...."ومعها مفردات تصور معاناة الشاعر أمام محبوبه، ونذكر منها "أسقاني، كناني، عظمي، مضاني، الحشا، جوارحي ضريرة، داويني من الجراح، خاطري محير، وحشي، دمعي، ليعتي، تنهادي، محنتي، شواهقي، كبدي، علتني، بلاني، جاني، خلاني، عاطب، زفرتي صاعدة، من الوجد مخبل..." وغيرها من المفردات التي رصدت في المعجم .

4- نجد المفردات المتعلقة بالشيخ أو النبي ρ ، التي تمثل الآخر وتصنفه في خانة التعارض والتقابل مع الأنأ (الشاعر) والتي تمثلها معاني الصد والهوان وعدم الاكتراث بالمحب وغيرها، التي نراها شاخصة في المفردات التالية (سهسه عظمي، أسباني، لا تخليني مقهور، أغرامكم كواني، الحبيب أنساني، هاض عني، ساهرين عياني، أسلبي، أملكني، وأخذاني، عليكم راسم غرامي...) كما تجسد المفردات صفات الجمال والكمال في المحبوب وذلك في (شهير فخري، ضاوي الجبين، اسلبي، توجد طبي، بهواك نغم فراح، سعدي بملقاته، البدر في جبينه، نوره ...) .

5- تميزت المفردات المرصودة في معجم الغزل بالرمزية، حيث ترمز إلى انشغال نفسه بالحبيب المنتظر والذي فاق جمالا وقدرة كل الأحبة، فهذه المفردات نجدها في قاموس الشعراء الغزليين الماديين، وقد وظفها الشاعر الصوفي ليجسد بها الحب الإلهي وغرامه بالولي، فهي مفردات معروفة بدلالاتها الوضعية في الاستعمال اللغوي عند الغزليين، وتؤدي في النص الشعري دلالة أخرى تتمثل في الرمزية والمجازية، فالعلاقة بين الحب الإنساني والحب الصوفي علاقة تشابه وترابط في عدة خواص.

6- إن السياق الصوفي الذي وضعت فيه تلك المفردات، جعلها تتخطى عمل دلالتها الأصلية المعروفة عند العوام والناس إلى الدلالة الرمزية والمجازية، وهي ما يطمح إلى تحقيقه الشاعر، فحبه وتعلقه بالذات الإلهية وبالنبي ρ وبالشيوخ يتفق في ظاهره اللفظي المفرداتي مع الحب الإنساني، لكنه يختلف ويتباين في باطنه، ويتوصل إلى تحقيق ذلك بصور بيانية مثل الاستعارة والكناية والتشبيه، لأن الشاعر يعجز عن التعبير عن هذه المتعة التي يصل إليها أو القضايا التي تحيط بنفسه وغيرها من موضوعات المتصوفة، ورغم قصر ومحدودية تجربة بطبجي الصوفية، إلا أننا أحسنا بهذه المقاربة في ديوانه، ففي مفرداته انزياح عن المعنى الظاهري تعبيراً عن تجربته الروحية والصوفية التي خبرها وذاق طعمها، فيريد أن يمررها إلينا فما هي اللغة التي تقوم بهذه المهمة ؟

7- إن هذه المفردات التي شكلت معجم الغزل قد ارتقت في دلالتها، إلى شعور يفوق ظاهرها، وأصبحت فاعلة في النص فكشفت دلالاته وزادت تأثيره على المتلقي، وانحرفت

بدلالاتها من الحب الحسي المتبادل بين الناس إلى الحب الروحي الإلهي، الذي وجهه بطبجي إلى النبي p، وخص به شيخه الجيلاني، ليصبح المحبوب هو الذات العليا والمثالية في الوصف والمحبة» وإذا بالمفردات الأخرى تتحول دلالتها في سياقها تلقائياً من الشوق الحسي إلى شوق الذات الجزئية، أو الأمانة المركزة في الطباع البشرية إلى الذات الكلية على سبيل التجاذب الروحي والتعاشق، وإذا بالحنين والهوى والوجد والعذاب وطلب الوصال واللقاء والبكاء والهجران والنوى والبعد والفرق وغيرها من المفردات، تتحول دلالتها من الحسي إلى الروحي، ومن الصوري البشري إلى المنال الإلهي أو المحمدي بحسب الطرفين الممثلين للتجربة الروحية، أي أن وظيفة الكلمات في السياق الذي هي فيه على الحقيقة لا تتغير في السياق الذي هي فيه على المجاز إلا من حيث الاعتبار، واحتساب الحسي روحياً والمعلوم غيبياً لا غير»⁽¹⁾.

2- معجم المدح (الحضور) :

الرقم	الكلمة ضمن سياقها	تعيين الكلمة	الصفحة
1	أنشوف بعيني شمس العقول	شمس العقول	63
2	لعرج دباب التالي	دباب التالي	63
3	أنشوف بعيني بدر النقول	بدر النقول	63
4	بعيني شمس المنير	شمس المنير	63
5	من نسل المختاري	نسل المختاري	63
6	سلطان الاولياء نور البدر الواري	سلطان الاولياء نور البدر	63
7	بعيني باهي الأوصاف	باهي الأوصاف	64
8	حاز مهجتي أملك فؤادي	مهجتي فؤادي	64
9	موصل كنز الأسراري	كنز الأسراري	65
10	يطلق من الضيق أسراحي	أسراحي	65
11	خديمك يا ضو الجبين	ضو الجبين	66
12	مدح أفضايل الفحل	مدح أفضايل	70
13	أخباره في الملك ظاهره	أخباره - ظاهره	70
14	ينده به العباده جملة	ينده به العباده	70
15	يا شباب اللي بارو	شباب	70
16	في بهاك الفايق المختنر	بهاك الفايق المختنر	72
17	أنثايا في الضيق تحضر	الضيق تحضر	73
18	أنت لحاق من أبغي	لحاق	73
19	أنت سلاك من أغرق	سلاك	73
20	يا صرخة اللهيف و القاصر	صرخة اللهيف	76
21	بيك العباد يندهو	العباد يندهو	76
22	مصباحك بالنوار زاهر	بالنوار زاهر	77
23	بيك اهل الله يعمر و	بيك يعمر و	77
24	محبوبي حاز الوصف و البهاء	الوصف و البهاء	82
25	لا مثله في زمان فات	لا مثله	82
26	ولد النبي الهاشمي العربي	ولد النبي	82
27	مذكور في الشدايد فارس جحاح	فارس جحاح	83
28	يا سيد رجال الله	سيد رجال الله	83
29	رفعك ربي في الكون	رفعك ربي	83

86	كل الكلمات	البهاء و الحسن الكامل	30
86	الأوصاف	على الأوصاف أنرتب صحيح الأوزاني	31
86	المداح	لا تخيب ظن المداح	32
86	يفخر فارح	يفخر فارح قلبي ببك	33
88	أسد الأسود	أهربت لك يا أسد الأسود	34
90	عالي العلية	بين الأسياذ عالي العلية علاك	35
90	عنصر السخاء	يا عنصر السخاء	36
90	كنز النجاب	يا كنز النجاب	37
90	شجرة الدفا	يا شجرة الدفا	38
90	قرة الألماحي	يا قرة الألماحي	39
91	أنمجدك يا سيد الأشرافي	بالشوق أنمجدك يا سيد الأشرافي	40
95	يحضر	يحضر كي رمش الألاحظ	41
96	خبره	خبره في المدون و البوادي	42
96	اعلامك	أنا شديت في اعلامك	43
99	الأمل خيار مرادي	يا غاية الأمل خيار مرادي	44
100	زين المقام	زين المقام لعرج	45
101	دلالي	بوعلام أك أنتايا دلالي	46
101	دورك	في الملك دورك ربي	47
101	رحمة	رحمة لكل شافق في الناس	48
101	مشهور عنصرك	مشهور عنصرك	49
102	الأشياخ بحرك	بين الأشياخ بحرك ما يحصى	50
103	العظيم أصله	من النسب العظيم أصله	51
103	كل الكلمات	سلطان البر و البحر	52
103	رحمه	بعثه ربي الكريم رحمه	53
104	الكرام	مادار من الكرايم	54
104	أنشادي	عليه أنصيغ أنشادي	55
104	بالصفاء و النيه	نمدحه بالصفاء و النيه	56
104	طابعه	و يشهر طابعه عليا	57
104	الجود و السخاء	يا بحر الجود و السخاء	58
105	السرور	ذاك تمام السرور عندي	59
105	بالحبيب	يجمعني بالحبيب	60
105	نار الجوف	تطفئ نار الجوف	61
105	نمجده	نمجده على رؤوس الأشهاد	62
106	أيفكو - الهيوبه	أيفكو فارس الهيوبه	63
106	طلبه	منه طلبت طلبه	64
107	الواء و القضيبي	مول الواء و القضيبي	65
108	ذخيرتي و فخري	أنت ذخيرتي و فخري	66
108	مولوع	مولوع في انظامك	67
108	شيخ	يا شيخ الإنس و الجن	68
110	عقار	عقار محنتي	69
110	من فاق زينه	من فاق زينه على العباد	70
110	كل الكلمات	دعج العيون مقرون الحاجب	71
110	أنوار الياسمين	و أنوار الياسمين	72
111	نورك	فوق الأسياذ نورك	73
116	سقام العوجه	غايتي سقام العوجه	74
118	هلال - مقمر	يا هلال في الداج مقمر	75
118	محبتك	من محبتك راني نسهد	76
122	نواح	بهواك صرت نواح	77
122	براح	بالمده صرت براح	78

123	خد قطب الأبرار	في خد قطب الأبرار	79
123	كل الكلمات	الورد فاتح أحمر	80
123	زين مرار	نعمان زين مرار	81
123	كل الكلمات	الشفات دم تعكار	82
123	كل الكلمات	الأسنان نعت جوهر	83
123	كل الكلمات	العيون كحل أشفار مدبل	84
123	ما كان وصفه	ما كان وصفه في الدنيا	85
123	حضر - زين	حضر اللباس زين المركب	86
123	بيك تسلك	السفون بيك تسلك	87
124	بحره	بحره لكل عطشان	89
125	مولوع	مولوع خاطري	88
125	عز القصاد	يا عز القصاد	90
125	بطل	ما ريت بطل مثلك	91
125	شافي	شافي جوارحي من الأمراض	92
126	ننهى و نطيب	بيك ننهى و نطيب	93
127	رفيق	يا رفيق خاطر	94
127	تحت أجنحك	ديرني تحت أجنحك	95
128	ربحي يا عز الباير	أنت ربحي يا عز الباير	96
179	مداح	مداح الأولياء قطب الأبرار	97

-خصائص معجم المدح (حالة الحضور) :

1-إن الملاحظ على معجم المدح، تضمنه مجمل المفردات التي تهتم بوصف الحبيب في شكله ورسمه من الناحيتين الجسدية والمعنوية، وهذا يدل على ولع وحب وعشق بطبجي لشيخه عبد القادر الجيلاني، وكذلك تعلقه بحب النبي p ، فينتقي من الطبيعة وجمالياتها المتعددة، و من تجاربه الشعورية أوصافا ونعوتا ليصوره بها .

2-تتحقق لدينا فكرة التعلق الحقيقي الدائم، بجذلية الحب الإلهي ومحاولة الإنعقاد إلى الشعور بلذته واستكمال وجوده، كما يوحي لنا بجذلية وحقيقة التجربة الروحية والصوفية- رغم بساطتها- التي خاضها بطبجي. حيث نلاحظ من خلال معجم الغزل ومعجم المدح، وعي وفهم بطبجي لمصطلحات الصوفية ومراتبها وأحوالها، ويتأكد ذلك من خلال حديثه عن الأولياء والحب الإلهي والمديح النبوي الذي اتسم به ديوانه.

3-إن معجم المدح يعكس- كما سبق في تحليل معجم الغزل- المفردات التي تمثل علاقة الحضور بالمحبيب الذي يعيش في نفسه وفي يقظته وفي منامه موجود، والدليل على علاقة الحضور هو دلالة الألفاظ المتواترة في معجم المدح العاكسة للحضور في رحاب النبي p والولي، وإشراق نوره عليه، والإحساس بنشوة خمرته إلى درجة السكر، والتطلع إلى جمال وجهه الذي يشبهه بالشمس والبدر والنجوم والزهود والورود، وتتبع تفاصيل وجهه كالعينين والحاجبين والخدود والشفاه والأسنان والرقبة والشعر وغيرها،

كما يبين الإخلاص في الذكر والتفكر فيه، والتباهي بغرامه وحبه له، ووصفه بالتقارب والرفق والإشراق والتخلي والدنو وزوال الأحزان، والإشادة بتبادل الهوى والعشق والوصال الدائم حتى بعد الممات، والطمع في جواره في الجنان، ووصف مراتبه الصوفية وارتقائه عن كل الشيوخ، والتلذذ بالانتماء إليه، وغيرها من المفردات التي تتجمع وتدل على صفة واحدة، وهي الحضور في حضرة الآخر من خلال المدح والإعجاب بصفاته، وتتجلى المفردات أكثر من خلال سياق المشهد الشعري.

4- يتميز معجم المدح الذي يمثل الحضور، بالانسجام والتواصل بين الطرفين، فلا نعثر على التعارض والتقابل بين المفردات الذي لاحظناه حاضرا بقوة في معجم الغزل (الغياب).

5- وظف الشاعر في المعجم جل مفردات الغزليين خاصة العذريين منهم، وقد ركز على الألفاظ الرقيقة، والقادرة على أداء دلالة المدح، وتمثيل صورته في نفسه واستحضارها أمام المتلقي، والتي نذكر منها: (شمس العقول، دباب التالي، بدر النقول، مهجتي، فؤادي، كنز الأسراري، سراجي، ضو الجبين، بلنوار زاهر، ببيك يعمر، شجرة الدفا، مجدك، ياسيد الأشرافي، بحر الجود، تحت جناحك، دعج العيون، يا هلال، مولوع خاطري، عقار محنتي، سقام العوجة، نهواه، سرت نهواه، بالمدح سرت براح... وغيرها من المفردات .

6- تحمل هذه المفردات سمة الرمزية لأنها الألفاظ نفسها المستعملة من طرف الغزليين العذريين، فهي تجسد مدى تعلق الشاعر بمحبوبه، كما تلخص لنا نظراته المادية والمعنوية وقيمها النفسية والعاطفية في حياته، وقد استعار الشاعر الكثير من الصفات الجمالية ليتباهى بها في جمال حبيبته، ويُعلم القارئ أنه فاق جمالا وحسنا جميع الناس، فإذا كانت هي مضرب المثل في الجمال، فالمحبيب يعادلها وقد يفوقها مثل الشمس والبدر والنجوم ضياء، والورود جمالا، والبحر جودا، وغيرها من الأوصاف.

7- تجسد هذه المفردات تداخل معجم المدح مع معجم الغزل تداخلا تكامليا، حيث أن بطبجي في وصف شوقه والشكوى من الفراق يوظف معجما غزليا، وفي الوقت نفسه نجده مادحا له متحدئا عن صفاته متباهيا بأسمائه مستقيضا في وصف جماله وحسنه، وهذا يدخل في معجم المدح، وبذلك يقع التداخل والتواصل بين المعجمين لدرجة أننا في كثير من الأحيان لا نميز بينهما إلا من خلال السياق، فالمفردة توظف في الغزل وتكرر في المدح، نحو (المحبة والنور..)، مع ملاحظة أن غلبة معجم على حساب آخر، فإذا كان موضوع القصيدة المحبوب كان معجم الغزل هو الغالب والطاغي وإذا كان موضوع القصيدة الكرامات الصوفية كان الغالب معجم المدح .

8- القصيدة المدحية التي سبق وأن استقينا منها المعجم المدحي نجد أن المفردات المهيمنة فيها مفردات الإعجاب والتعظيم والتمجيد للنبي P وللولي، وهي في الحقيقة تجسد علاقة الشاعر بمحبوبه، التي يحكمها الإعجاب والإيمان والاعتقاد فيه، وأنه يتمتع بهذه الصفات والمميزات رغم أنه لم يره، فالمعجم بما يحمله يوحي لنا بعالم جميل يلجأ إليه الشاعر في حالات الضيق والضجر والتعب والألم، الذي يلاقيه في تجربته الصوفية .

9- إن الشاعر ينسب الصفات الإيجابية الجميلة (غياب) للشيخ والصفات المعاكسة السلبية لنفسه (حضور) فهو صاغر ناقص محتاج قاصر أمام صفات وجمال حبيبه .

3- المعجم الخمري :

الرقم	الكلمة ضمن سياقها	تعيين الكلمة	الصفحة
1	من مدامك نملا كيسان	مدامك - كيسان	57
2	ينجاو أغصاني	ينجاو أغصاني	57
3	من بحرك شربت	شربت	83
4	أنت الساقى لجميع من اتولى	أنت الساقى	83
5	بحره ماله ساحل	ساحل	103
6	أملالي من دواك قدحي	أملالي من دواك قدحي	104
7	جسدي مجروح	مجروح	104
8	أمريض طبنني من خمرك	طبنني من خمرك	111
9	دايم بالكؤوس تطوف	بالكؤوس تطوف	114
10	في أسواق أكناني	أكناني	114
11	بالمحبة بحري حامل	بالمحبة - حامل	115
12	بحره لكل عطشان	عطشان	124
13	يروى من الخمر الصافي	كل الكلمات	124
14	خمرة صافية باهية	صافية باهية	124
15	طيب أبنين	كل الكلمات	124
16	في كوثر و الذوق عني	كوثر و الذوق	124
17	من بحره إمام القطاب كاس	إمام القطاب كاس	124
18	يرويني من كأسه	يرويني من كأسه	135
19	طيب من جالسه	جالسه	135
20	فيض و أملا كاسه	فيض و أملا	135
21	أسقى جميع الجلوس	أسقى جميع الجلوس	135
22	شربني من ماك	ماك	136
23	طالب من خمرت الستر	خمرت الستر	136
24	تملاي يرضاك مختاري	مختاري	136
25	شرب خديمك من ماك	شرب خديمك من ماك	139
26	أردت الشرب من بحرك	الشرب	139
27	شربني جسدي يرجع طاهر	طاهر	149
28	بحرك فاض على البحور زهى	بحرك فاض البحور زهى	143
29	يوهب لي من دواه نشرب	يوهب - دواه	147
30	هول البحر العذيب	البحر العذيب	148
31	يعمر جبجي	يعمر جبجي	148
32	يطيب عسله	عسله	148
33	تحضر الأواني و الساقى	الأواني و الساقى	148
34	شربني كاس من الرحيق الرفيع	الرحيق الرفيع	152
35	أمدامك صافى زلال	صافى زلال	152

152	يبرد عليل	يبرد عليل خاطري	36
152	سكري	هايم في سكري	37
152	أسقامه	بعد أسقامه ينشراح	38
152	يروى	شربني دواك يروي	39
168	يسلى	كيف يسلى من لا شربوه كيسان	40
168	أسكرت	أسكرت في حضرتك	41
169	كأس الوصال	شربوا كأس الوصال	42
169	أفانوا	خمرهم و أفانوا	43
169	انتقلوا	و أبقاهم بعدما انتقلوا يا راوي	44
174	مدامك باغي نورد	من مدامك باغي نورد	45
175	كيسان الذوق	فيك شربوا كيسان الذوق	46
175	يزهادوا	ناس يزهادوا	47
177	كيف يصير	من ذاق مدامهم كيف يصير	48
188	بحره المالي	نشرب من بحره المالي	49
188	سيد الأسود نملاً	ليا سيد الأسود نملاً	50
188	الخمير الصافي يتراقم	الخمير الصافي يتراقم	51
188	يصفى	يصفى به القلب	52
188	يطفى مشعال المحبة	يطفى مشعال المحبة بركاني	53
189	اللهيف يشرب	من بحره كل اللهيف يشرب	54
191	عاطش قلبي لهفان	من حب الصالحين عاطش قلبي لهفان	55
193	نسقيه	نسقيه كاس	56
196	لسر يروي	من بحر السر يروي	57
250	العسل	أحلى و أطيب من العسل	58
262	العنصر	يا العنصر الواكد	59

-خصائص معجم الخمر :

- 1-تضمن معجم الخمر المفردات الفعلية التي تخص الشرب والسكر، وما يدخل في مجالهما وما يؤدي ويصب في دلالتهما، وقد كانت دلالة الكلمات فيه تتجه إلى حكم الشرب في الأعم نحو السقي، المعاقر، الكؤوس، الارتواء، طعم الخمر، النشوة في شربها، الطمع في المزيد منها... الخ .
- 2-نلاحظ على المعجم الخمري تواصله مع المعجم الغزلي والمدحي تواصلًا تكامليًا، لأن بطبجي عندما يظهر حبه وعشقه وشوقه لوليه فإنه يوظف المعجم الغزلي، وعندما يصفه ويتحدث عن جماله يوظف المعجم المدحي، وعندما يتحدث عن المحبة في الوقت ذاته والموقف نفسه فإنه يوظف المعجم الخمري، فاستدعى ذلك تداخلًا وتناصبًا وتواصلًا بين هذه المعاجم الثلاثة، مع غلبة معجم على آخر في السياق.
- 3-ومن مظاهر التواصل والتداخل بين المعجم الغزلي والمعجم الخمري، ما ورد في قصائد الشاعر(من الخمر الصافي، يشربوا كأس الوصال، يا دري يكون نصيبي، بجوده نشرب، نعود في حماه، يرويني من كأسه، نفتن من شمس، شرب خديمك، أردت الشرب، كي هويتك، نبغي ترضاني...) وغيرها من المفردات التي اقترنت دلالتها الغزلية بالخميرية، مع أن الخميرية كانت المهيمنة.

4- من خصائص المعجم الشعري الخمري أن مفرداته كانت حبلً بالرمزية والمجازية، لأن أغلبها شغلت في الخطاب الصوفي منزلة الإشارة والمجاز لا منزلة الحقيقة، وقد عرف عن خمرة الصوفية أنها رمزية لا تنطبق على الخمر المادية المأجنة، فالقارئ اللفظية والحالية الدالة على منزلتها الإشارية والرمزية تدل على أنها تخالف ما في تصورنا ومفهومنا البسيط لها، فالصوفية يلونونها بألوان لا تتوفر في الخمرة المادية مثل القِدَم والنقاء والصفاء والدواء والمذاق كالعسل، وقدسية مصدرها، لا تتوافر لأي أحد، ولا تكون إلا عند العارفين والأقطاب والأولياء وشيوخ الصوفية، وهي التي توصف بها المحبة الإلهية.

5- نلاحظ من خلال المعجم الخمري وعي بطبجي بالمصطلحات الخمرية الصوفية - رغم عدم تعمق تجربته الصوفية، وعدم تمكنه من الحديث على بعض مصطلحاتها بوضوح، ولكنه أشار إليها في شعره - واستطاع توظيف الخمرة الصوفية، وبيّن لنا أنه على وعي تام بها، حيث ميزها عن الخمرة المادية، وقد دل بها عن المحبة الإلهية والاعتلاء إلى مصاف وليه عبد القادر الجيلاني، حيث شخص لنا خمرته بالصفاء والعشق والعراقة لا يشبع من شربها، ومصدرها واحد وهو الشيخ الممدوح فقط، ويظهر في (من مدامك نملاً كيسان، أملاكي من دواك، أدامك صافي زلال، طيب عسله، طالب من خمرك السر، شرب خديمك من ماك، شربني من الطاهر، شربوا كأس الوصال، من ذاق أدامهم كيف يصبر، الخمر الصافي يتراقم، يرويني من كأسه، أحلى وأطيب من العسل، ذوقني...) وغيرها من المفردات التي تعكس إدراك الشاعر برمزية ومجازية الخمرة التي اتخذها وسيلة للتعبير عن محبته لوليه، واتخذ من صفاتها المادية رمزا للكلام عن الخمرة الصوفية، التي تبقى خيالاً وتصوراً داخلياً في أذهان المتصوفة .

6- تدور دلالات مفردات المعجم الخمري حول ثلاثة أفعال هي الذوق والشرب والارتواء، وكلها متعلقة بالممدوح الذي يراه الشاعر صاحب الخمرة والساقى لها، لأنها متميزة وصافية وطيبة، فالمصدر والساقى واحد، فقد جسدها الشاعر على حسب وظيفتها في قصيدة الخمر المادية وتدل دلالة حقيقية، إذ الذوق يدل على القلة والاستطابة والسرعة، والشرب يدل على المعاقرة، والارتواء يدل على السكر الذي يحجب فيه العقل عن المرء، والشاعر يدرك رمزية هذه الأفعال، لذلك وظفها للدلالة على المحبة الإلهية التي يقصد بها وليه الصالح (من مدامك نملاً كيسان، من مدامك باغي نورد، أملاكي من دواك قدحي، أنت الساقى لجميع من تولى، شربني من كأسك، مدامك صافي زلال...).

7- إن الأفعال الواردة بصيغ مختلفة في المعجم الخمري تكون على حسب وظيفتها في القصيدة الواردة فيها، فلم نلاحظ للشاعر قصائد مفردة للخمر، بل تكون مشتركة متداخلة متناسقة مع قصائد الغزل والمدح، لذلك اتسمت الألفاظ الخمرية بالدلالة المجازية،

وعبرت الأفعال في أغلبها عن حالة المحبة ودرجتها التي عاشها بطبجي، إذ الذوق الخمري أول التجليات النورانية على قلب المرید الذي يطمع إلى نشوة اللقاء والوصال، ثم تعقبه مرتبة الشرب، فمن الطبيعي عند تذوق المشروب نشعر بحلاوته، فتتولد الرغبة إلى المزيد منه لإرضاء شهوتنا، فالشرب هو تكملة للتجليات النورانية العرفانية، حيث يبلغ درجة القرب من حبيبه ليسمو بعد ذلك إلى مرحلة السكر، لأن التجليات تصبح قوية وشديدة، فيحتجب العقل بالنور المبهر للمحبوب كاحتجاب نور الكواكب بغلبة نور الشمس الباهر، فتتكشف للمتجلي ويشعر بنشوة ولذة عظيمة .

8-وردت ألفاظ أواني الخمر في المعجم الخمري، إلا أن بطبجي لم يعدد في ذكرها كثيرا، وربما يعود ذلك لعدم الاهتمام بها والاقتصار على ذكر ما هو مشهور منها، لكن ما يهمنا أنه ذكر الأواني المعروفة والمتداولة لدى العامة، كالكووس والأقداح، في قوله (نشربوا كأس الوصال، كيسان الذوق، ذاق مدامهم، أملاي قدحي...) فهذه الأواني لا تعدو أن تكون إشارة إلى مقادير الشرب فقط، بل تشير إلى مقدار التجلي النوراني ومدى ما حققه التجلي من انكشاف على النور الساطع الذي يعبر عن صفاء قلبه ونفسه.

4-معجم التوسل :

أ- ألفاظ الاستغاثة :

الرقم	الكلمة ضمن سياقها	تعيين الكلمة	الصفحة
1	بيك المغبون ينده	المغبون ينده	45
2	اقصد لك مهلك حيران	اقصد لك	56
3	لا ترد الشاكي لهفان	الشاكي لهفان	56
4	أطلق اسراحي	أطلق أسراحي	56
5	جود و أعطف عني	جود و أعطف	57
6	أطلق سراح سجنني	أطلق سراح سجنني	57
7	يا مغيث الملهوفين	يا مغيث	58
8	غوئها حرارة و صيف	غوئها	58
9	غيثتي يا غوث الدهشان	غيثتي يا غوث الدهشان	58
10	لا تخليني حابر	حابر	58
11	جود عني يا قويدر	جود	58
12	فكني من كل النكود	فكني من كل النكود	59
13	يا مغيث من لا له زاد	مغيث من لا له زاد	59
14	يا مسلك من لا في جملته	يا مسلك	59
15	يا مغيث مغيث المكروب	المكروب	59
16	نرغبك بأفضل العرش	نرغبك	59
17	بجاه النبي المختار	بجاه النبي	59
18	نسألك برجال الله	نسألك	60
19	جبتلك مكة في الجاه	جبتلك	60
20	بالنبي و اللي رباه	بالنبي	60
21	يسقم لي ما يعواج	يسقم	60
22	عبدك باقي يتحوج	عبدك	61
23	بيك تنده شباب و كهول	بيك تنده	61
24	باسمك يا الوالي اسفاني	باسمك	61
25	طابعك نبغي في إيبان	طابعك - إيبان	61

64	ملجأ الضياف	أنشوف بعيني ملجأ الضياف	26
65	لا تخيب - حاجه	لا تخيب لي عندك حاجه	27
65	أقضي مآربي و أجبر	أقضي مآربي و أجبر أجراحي	28
66	سلك	الله سلك اخديمك	29
70	روف لشواري	يا لعرج روف لشواري	30
70	لخديمك - حابر	لخديمك راه عاد حابر	31
71	صابر	ذالي مدة سنين صابر	32
71	أنراقب الكواكب	أنبات أنراقب الكواكب	33
73	بالدموع من العيون	بالدموع من العيون تحكيهم	34
76	شباح	انت شباح كل ميسر	35
76	بيك تصول	بيك تصول العرباني	36
76	الرياس يندھوا	بيك الرياس يندھوا	37
78	مريدك - تنساني	أنا مريدك الغالي عارك تنساني	38
78	دخلتك يا عنايتي	دخلتك يا عنايتي	39
79	بالبقرة و الإخلاص	بالبقرة و الإخلاص	40
82	تنجينا	الأخرة غدو تنجينا	41
82	لا تنساني	لا تنساني جيرانني	42
83	الخوف و الرجاء	باقي بين خوف و الرجاء نشوى	43
83	التفريج	نترجي في التفريج	44
84	سلاك الغارقين	أنت سلاك الغارقين من هول البحر	45
84	أطف	أطف بأحوال العاشقين	46
84	تقبل سؤالي	يا من خيرته تقبل سؤالي	47
84	تحضر عندي	تحضر عندي يوم الممات	48
84	حرر مداحك	حرر مداحك لا تسلمه	49
84	بشرني يا نور	بشرني يا نور مقلتي	50
86	أنشوفك	طول عمري نتمنى أنشوفك	51
86	أنعمني باللقاء	غيني و أنعمني باللقاء	52
212	اهربت لك	اهربت لك يا غوث	53

ب-ألفاظ الكرامات :

الرقم	الكلمة ضمن سياقها	تعين الكلمة	الصفحة
1	يا مصرف في أربع أركان	مصرف في أربع أركان	59
2	فلاس السلاسل الحديد	فلاس السلاسل الحديد	67
3	بوغزه حط اليد	حط اليد	68
4	قال بإذن الله تحيا	تحيا	68
5	في الارضين السبعة و السماء	كل الكلمات	70
6	ما يجهل حد أخباره	كل الكلمات	70
7	أنايا أنشوف أش صابر	أنشوف	72
8	تضمنني من الشر و العرا	تضمنني	72
9	شباح كل أميسر	شباح	73
10	يا راكب من أبكاره الحمراء	راكب من أبكاره	73
11	لا دركو بحالها ملوك	لا دركو بحالها	73
12	تسبق لمح الأبصار	تسبق لمح الأبصار	73
13	ما يشقاشي ديناره	ما يشقاشي	73
14	نتخروع مثل عرف اللقاح	نتخروع	73
15	يعبق من طيب أزهاره	طيب أزهاره	73
16	من ينده بيبك يوجدك	يوجدك	76
17	كالرمشة الأعياني	كالرمشة	76
18	ما ولدت مثلك أمحزمه	كل الكلمات	76

76	نارك - ضارمه	نارك ما تطفاش ضارمه	19
77	بأذنك	ديوان الصالحين يعمر بأذنك	20
77	خصلتك	ما يعمل خصلتك يا ذكار أجناني	21
77	فقت	فقت على الإنس و الجاني	22
77	يسلك	يسلك بإذن الرحمن	23
77	و أتفكه	و أتفكه من الظالمه	24
77	كل الكلمات	أهل المشي على الهواء و الماء	25
78	كل الكلمات	داويني من جميع الأمراض	26
79	بهاك ننظر	فرحني في بهاك ننظر	27
79	أجبر كسري	أجبر كسري	28
82	خبره ظاهر	خبره ظاهر في الشرق و المغارب	29
82	في ستة أركان	في ستة أركان العلوي و السفلي	30
83	بحرك	من بحرك شربت كل دوله	31
83	غياث الشانقين	أنت غياث الشانقين	32
83	أنت كنز المحتاج	أنت كنز المحتاج	33
83	عز المضيوم	عز المضيوم و نيس الخاطر	34
87	سرك اشهر	سرك اشهر في جميع الاوطاني	35
87	طبيب الكل	يا طبيب الكل	36
87	فوزك ربي	فوزك ربي في جميع الأقصى و الداني	37
87	جعلك ربي برزخ	جعلك ربي برزخ المعاني	38
91	نبرا من العلايل	نبرا من العلايل لو كان رآك	39
91	داويني بدواك	يا سيد الأولياء داويني بدواك	40
94	ما يكوده البعد	محبوبي ما يكوده البعد	41
94	كل الكلمات	إذا إبعى قلبه و أراد	42
94	كل الكلمات	يطوي الارضين و الوهاد	43
94	كل الكلمات	في كفه الأرض تتطوى	44
94	كل الكلمات	يجعلها الله ليه مايده	45
94	عوده مسلسل حمرأ	راكب عوده مسلسل حمرأ	46
94	كل الكلمات	تسرع كالريح و البرق	47
95	سلاك يوم الشده	سلاك الحاصلين يوم الشده و الشوم	48
95	كل الكلمات	يحضر كي رمشة الألحاظ	49
96	أبنادي في الشوم	يسلك من بيه أبنادي في الشوم	50
96	زنجار كل عادي	لعرج زنجار كل عادي	51
98	ترياق العلل يا طبيب	يا ترياق العلل يا طبيب الجراح	52
98	كل الكلمات	اسمك أشهير في الضيق و الوسع	53
101	صرخة الأعمى و الأبكم	يا صرخة الأعمى و الأبكم	54
101	مشهور عنصرك	مشهور عنصرك مورود العطاس	55
101	سر لا دركوش والي	أعطاك سر لا دركوش والي	56
101	الدنيا في كفك	الدنيا في كفك كالكاس المالي	58
101	تفعل كما يشاء	تفعل كما يشاء ما عندك تعراض	59
103	بحره ما له ساحل	بحره ما له ساحل و لا له تحياد	60
104	وجه الشريفه	في وجهه الشريفه النظر يحيا و يزيد	61
106	أطلع بدره و أضوى	أطلع بدره و أضوى على البيده	62

ج-خصائص معجم التوسل:

1- أول خاصية يمكن أن نرصدها في معجم التوسل؛ هي انقسامه إلى جدولين أو قسمين متكاملين متواشجين، هما القسم الأول الذي يضم تعداد لمفردات ما له علاقة بالاستغاثة، مثل (أقصدتك، شاكي لهفان، غوث الدهشان، غيثي من الهم و الأنكاد،

فكني من النكود، يا مغيث المكروب، نسألك برجال، بيك تنده شباب ورجال، نشوف بعيني ملجأ الضيوف، لخدملك راه عاد حابر، داخلتك يا عيانتني، هربتك يا الغوث، طبني من كل علال....) وغيرها من المفردات التي تدل في مضمونها على الاستغاثة وطلب العون من المحبوب، أما القسم الثاني منها فإنه يشكل جدولا من المفردات التوسلية ما له علاقة بالكرامات وأعمال الولي الصالح، مثل (ياراكب الحمراء، يحضر كالرمشة العياني، فقت على الأنس والجاني، أتفكه من الظلمة، سرك أشهر في جميع الأركان، جعلك ربي برزخ المعاني، يطوي الأرضين والوهاد، الجبال ليه أمسخر، جعلها ربي ليه مايده، يحضر كرمش الألحاظ، ترياق العلل، الدنيا في كفه كالكاس المالي، سلاك الغارقين في البحور...) الدالة على أعمال وقدرات الولي الصالح، والتي يتوسل بها الشاعر .

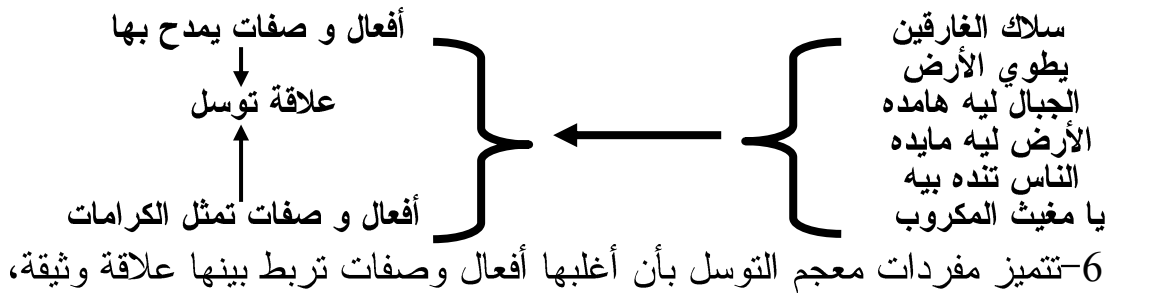
وعليه نلاحظ التكامل والتداخل والتواشج بين الجدولين؛ إذ الشاعر يستغيث بقوى الولي ومرتبته في الطريقة، طالبا منه أن ينقذه من الألم والتعب المضني الذي هو فيه، والذي يثقل عليه بقدر حبه له وتعلقه به، ونجد في استغاثته توسلا ورجاء وتذلا وخضوعا للمحبوب حتى يعطف وينزل عند رغبة مريديه، ويوظف إلى جانب الاستغاثة التوسل بالكرامات، والأعمال الخارقة التي يراها الشاعر أنها نقاط قوة ودعم لموقفه، فهذه الكرامات هي دليل وبرهان على أحقية الشيخ للحب، فيعرضها من حين لآخر، ويوظفها إلى جانب الاستغاثة لكي يتوسل بها ويتقرب بذكرها لتحقيق الزيارة والرؤية وتشرق الأنوار التي يطمع بطبجي فيها من وليه .

2- نلاحظ أن أغلب مفردات معجم التوسل بقسميه الاستغاثة والكرامات شغلت في النصوص الشعرية منزلة الرمز والمجاز، وذلك بدلالة مفرداتها دلالة حسية لتلتقي في دلالتها مع الدلالة الروحية والصوفية في نفس الشاعر، فتجسيد بطبجي لهذه الألفاظ بغلاف حسي ملموس بأبعاده إنما يود أن يبلغنا المعاني الروحية المجسدة وراءها، وكل ما ينتجه في قصائده الشعبية من مفردات ينحتها من عالمه الحرفي والحسي (الاجتماعي) الذي تعيشه العامة، وتتبادل ذوقه ولمسه ورؤيته لأجل تقريب وتوصيل المعنى وإيضاح الطريق والسبيل لمعرفته الروحية، فمفردات هذا الحقل تدور حول دلالة حسية ملموسة مثل الغوث والفك والطلب والحضور والتطبيب والمداواة والمجيء والضم والدخول في الروع والحلول، وكلها تنزل في الاستغاثة والكرامات التي يعتقد بها بطبجي وغيرها من المفردات التي تنزل منزلة الرمز والمجاز، وتحفظ بوظيفتها ومجازها في السياق، إذ الفارق بينها يكون بالاعتبار والحسبان والتأويل، وجميعها ترد بكثافة في نصوص بطبجي .

3-وعليه فإن هذه المفردات ترتقي إلى أجواء التصوف، وهي عامل مؤثر في النص، انحرفت دلالتها من الحاجة الحية إلى التوسل الروحي، فالطالب المستغيث هو المحب الصوفي والمستغاث به هو الولي، فالشاعر شغل وظيفة احتياج وذل وهوان ونقصان ومرض، والولي الصالح كانت وظيفته في النصوص التوسلية؛ قوة وقدرة وشفاء-بإذن الله تعالى-، وكلها إيجابيات مطلقة، فالشاعر يعبر عن احتياج حقيقي لوليه من خلال اعتقاده في أعماله اعتقاداً روحياً .

4-من الملاحظات المرصودة على معجم التوسل تداخله مع معجم المدح تداخلاً تكاملياً تواصلياً، لأن بطبجي عندما يتكلم عن المحبوب مادحا جماله وقوته وقدرته، فإنه يوظف مفردات الكرامات التي بها يمدحه ويعلي من شأنه بها، فالمدح يكون بالأعمال والأفعال التي يقوم بها الشخص، والشاعر في كثير من الأحيان يستعير من معجم الكرامات الألفاظ الدالة على أفعال الولي، فيسخرها مثل مادة المدح وإنزال الثناء على حبيبه، حتى أننا لا نستطيع التفريق بين عرضه للكرامات، وبين المدح الخالص الممجّد لوليه وإظهار أوصافه وأعماله للناس قصد التعريف به، ودعوة الناس لاعتناق مذهبه، والتأكيد على تميزه عن الأولياء مرتبة وذكره .

5-والدليل على التكامل والتواصل هو مدح الشاعر لوليه بالقدرة على تخليص الناس من أتعابهم، سواء كانت مادية أو روحية(سلاك الحاصلين، سلاك من أغرق، سلاك العباد إذا ندهو، خبرك في المدون والبوادي شاع، مذكور في الشدايد فارس جحاج...) فهذه المفردات تحمل في دلالتها كرامات الولي دون غيره، فهي قد انتقلت من الدلالة الحسية إلى الروحية المطلقة التي أراد الشاعر تحقيقها، ونبين ذلك في هذا المخطط:



6-تتميز مفردات معجم التوسل بأن أغلبها أفعال وصفات تربط بينها علاقة وثيقة، وهي تعلقها بالحبيب(الولي)، فأفعال التوسل التي ازدحم بها المعجم التوسلي لما له علاقة بالاستغاثة، يصب مدلولها في الأفعال الإنقاذية، والصفات التي حشدت في القصائد الدالة على الكرامات متعلقة أيضاً بالولي، فهي في مدلولها الروحي تصب في إعلاء محبوبه، وذلك في قوله: (1)

فِي هَذَا التَّوَسَّلِ نَقَصْتُ الْبَغْدَادِي جُلُولَ

5-معجم المقامات الصوفية :

الرقم	الكلمة ضمن سياقها	تعين الكلمة	الصفحة
1	ضاق الحال علي أفنيت	أفنيت	45
2	يا لعرج راك أسهيت	يا لعرج	45
3	عبد القادر يا بوعلام	كل الكلمات	45
4	أنت مذكور و أتغيث	أنت مذكور	45
5	أنت رايس العقاد	رايس العقاد	46
6	يا سلطان الصلاح	سلطان	46
7	يا الفحل ولد السنسه	الفحل - ولد	46
8	يا سلطان الصلاح	سلطان الصلاح	46
9	يا قويدر ممو الألامح	قويدر	46
10	بمقامته نبداً	بمقامته	46
11	نحشم رواحن الوكده	رواحن الوكده	46
12	المقام اللي هو مشهور	المقام	46
13	دائم فيه أمقيمه	أمقيمه	47
14	الخديم و الروحانيه	الروحانيه	47
15	وين مول العوده	العوده	47
16	رواحنه دايم مجتهده	رواحنه	47
17	دايم روحاني عساس	روحاني عساس	47
18	فيها القوة باشا	باشا	47
19	اللي سعدهم عالي العليا	عالي العليا	47
20	هذه غير أمقامات	أمقامات	47
21	بوعلام أرفع الدرجات	الدرجات	47
22	وين أعقيد القوم	أعقيد	47
23	راه أخديمك مضيوم	أخديمك	47
24	الأربعين سيادي	الأربعين سيادي	48
25	وين سيدي عبد الله	سيدي عبد الله	48
26	المخمر موله الدوله	المخمر	48
27	صاحب البرهان الناصح	البرهان الناصح	48
28	قبتّه تزار أخفيه	تزار أخفيه	48
29	من الأسرار الإلهية	الأسرار الإلهية	48
30	مول السر و البرهان	السر و البرهان	49
31	أهل المقايير و العبادة	العبادة	49
32	بوقبرين من حرير الاولياء	الاولياء	49
33	و الخصلة الربانية	الربانية	49
34	وين القطب المحبوب	القطب المحبوب	50
35	كلهم سياح و عباد	سياح و عباد	49
36	المخمر سيدي المجدوب	سيدي المجدوب	50
37	أهل التقوى و الدين	التقوى و الدين	51
38	شباب اللي باير	شباب	51
39	هو شيخ مذكور	هو شيخ	51
40	طريقتهم رحمانية	طريقتهم رحمانية	51
41	من خفى سرهم بالتسليم	سرهم بالتسليم	51
42	هو رايس الاعقاد	رايس الاعقاد	51
43	في الطريق الجبلانية	الطريق الجبلانية	51
44	السنوسي قطب الأبرار	قطب الأبرار	52

52	شارق بأنوار	وجه شارق بأنوار	45
52	إمام الابدال	وين إمام الابدال	46
53	الشريف القطب الأعظم	الشريف القطب الأعظم	47
53	الخلوة	مول السر و الخلوة	48
53	الصوفية	عنايتي سيد الصوفية	49
54	بوعسرية	المسمى بوعسرية	50
54	الرؤية	زورني و لو في الرؤية	51
59	فاني	و أضحي الجد فاني	52
60	يا غوث العرفاني	يا غوث العرفاني يا سلطان	53
60	مول تلمسان	بجاه الامجد مول تلمسان	54
60	المغيث أبي مدين الأشبيلي	المغيث أبي مدين الأشبيلي	55
61	حرمة الأقطاب	بجاه حرمة الأقطاب	56
61	أهل النوبة	و الأغواث أهل النوبة	58
61	نقابة و الأنجاب	بجاه نقابة و الأنجاب	59
63	كنز الأسرار لعرج دباب	كنز الأسرار لعرج دباب التالي	60
63	فحل الفحول	نشوف بعيني فحل الفحول	61
63	مهمل الاعقاد	مهمل الاعقاد نهار	62
63	سيد إمام الديواني	سلطان كل سيد إمام الديواني	63
64	نفتيس ذا الحشم	بحماه نفتيس ذا الحشم الزوهاوي	64
64	قطب المير البغدادي	سلطان كل قطب المير البغدادي	65
65	الأغواثي	من سيده الخالق دون الأغواثي	66
74	مريده	مريده ما أبقي يعمر	67
77	التصريف الرباني	في التصريف الرباني	68
77	الاغواث و الأقطاب	الاغواث و الأقطاب لأمه	69
77	تزهد أهل الاوراد	الهيالة من تزهد أهل الاوراد	70
77	الصوفية العرفاني	الصوفية العرفاني	71
78	بالسيف الرباني	يا عنايتي بالسيف الرباني	72
82	العلوي و السفلي	في ستة أركان العلوي و السفلي	73
82	سيد الأفراس	سيد الأفراس مع الأقطاب و الأغواث	74
83	مير الصلاح الرباني	يا مير الصلاح يا قطب الرباني	75
86	أهل التصوف	يا غمام أهل التصوف	76
90	العارف بالله	أنت العارف بالله	78
97	بالوقيح حيدر علال	نسألك بالوقيح حيدر علال مهلك الجهاد	79
100	غول المشالي جلول	غول المشالي جلول الواكد	80
114	الطالب و المطلوب	يجمع الطالب و المطلوب	81
115	بالمحبة	بالمحبة بحري حامل	82
122	تاج العارفين	الجيلاني تاج العارفين	83
123	سرّه شهير	سرّه شهير	84
123	خضر العلام	خضر العلام زين العوده	85
123	كل الكلمات	ياسلطان الصالحين في المعنى و الحس	86
132	في جفون الهوى	في جفون الهوى سقيت	87
132	الصفاء	يا سلطان الصفاء	88
133	السر و الحجاب	يا في السر و الحجاب	89
169	أفناوا	شربوا كأس الوصال و أفناوا	90
169	و أبقاهم بعد انتقلوا	و أبقاهم بعد انتقلوا ياراوي	91
169	كل الكلمات	أحيوا النفس بعد قتلوها و أحيوا	92
169	يخرقوا	يخرقوا عادات	93
265	يا زاهدين-عالمين-قرات	يا زاهدين يا عالمين يا قرات	94
169	بالأوراد	بالأوراد اشتغلوا	95

169	ذكر الكريم	لا يشغلهم عن ذكر الكريم شاغل	96
169	ودهم لحضرته اصطفاهم	ودهم ود عظيم لحضرته اصطفاهم	97
168	بانوارهم	بانوارهم ابتهجوا سبحان من انشاهم	98
168	نقابة الأنجاب البدلاء	نقابة الأنجاب و كذا البدلاء	99
170	النفس-الهوى-الشهوى	عصموا النفس و الهوى و الشهوى	100
170	كل الكلمات	الحجوب ارتفعوا و أحصوا كل المكان	101
171	كل الكلمات	أهل البرهان و الخصايل و التعريف	102
174	الشيخ المجدوب	يا الشيخ المجدوب و أبقات أنوارهم	103
185	زيارة المقام	نوحشت زيارة المقام	104
200	البودالى	نعم الأقطاب و البودالى	105

-خصائص معجم المقامات الصوفية:

1-أول ملاحظة نرصدها في معجم المقامات الصوفية، أن مفرداته كلها تختص بتمثيل وشرح المقامات والأحوال الصوفية التي خبرها الشاعر وعرفها، وعمل في حقلها لإنتاج دلالتها في نفسه، وقد تولدت لديه عن طريق العمل على تجسيد مدلولات تلك المفردات واكتسابها والتشبع بها حيث التوبة، فالزهد، فالتوكل، فالصبر، فالذكر، وهكذا يرتقي المريد في المقامات الصوفية من خلال العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع إلى الله عز وجل .

2-إن كل مفردة من المفردات في المعجم تصب في دلالة ومقام من مقامات المجاهدات السلوكية والنفسية، ومجاهدة النفس ورياضتها على الطاعات وتصفية القلب وتركيبته، وفي مجموعها ترسم طريق السالك إلى انتهاج طريقة واحدة، التي بواسطتها يستطيع القيام بحقوق الله الشرعية عليه، وعدم التعلق بالأمور الدنيوية، وبذلك تتحقق دلالة الزهد والتوبة في نفسه لتصل إلى عمق الذات الصوفية، و«يخلو قلب السالك مما خلت منه يده»⁽¹⁾ فتحقيق هذه المقامات إرادي اكتسابي يخضع لإرادة ورغبة السالك، ومدى علو نفسه وصدق عزمته وحقيقة تجربته .

3-نلاحظ على مفردات معجم المقامات الترابط والتواصل وفق علاقات جدلية، لأنها لا بد أن تتوفر في نفس السالك بنفس الدرجة والمقدار، وتتميز بالتوازن في السلوك، إذ لا يمكن أن يقوم المريد باكتساب مقام دون آخر أو أن يستبدل مقاما بمقام آخر، بل إن كل واحد منه متعلق ومرتبطة بتوفير وحصول الآخر، فالتوبة مقام متوقف على قيام مقام الزهد، والزهد مرتبط بقيام الصدق في الزهد، والصدق لا يحصل إلا بالإخلاص في الزهد وهكذا مع سلسلة المقامات والعكس صحيح، فكل هدم لمقام يؤدي إلى هدم مقام آخر، وبذلك تنشأ العلاقة بينها على أساس الترابط .

4-إن وجود هذا الكم الهائل من المفردات التي تصب في دلالة المقامات، يترك لدينا انطباعاً أولياً هو وعي الشاعر بطبجي لهذه المصطلحات، وكذلك مدلولها وحسن

توظيفها في نصوصه الشعرية، وحسن استعمالها للتعبير عن مواقفه النفسية والروحية، وتجسيد نظراته وتجربته الصوفية، وقد استطاع التعبير عنها بالشعر الشعبي وباللغة الملحونة، لكننا لاحظنا أن أغلبها كان فصيحا، وذلك نحو: (الخلوة، الولاية، البرهان، السر، الصوفية، التصوف، المحبة، الحجاب، الفناء، الغوث، الشيخ، الأبدال، الحلول، الموت، الحياة، الأوراد، الأذكار...).

5- عبرت هذه الألفاظ في ديوان الشاعر عن الانتقال في معناها من المعلوم إلى المجهول، لأن قيام السالك الصوفي بتجسيد تلك المقامات في مختلف صورها التحويلية والتدرجية يهدف إلى التجريد من أجل التفرد بالخاصية الصوفية، كما أن هذه المقامات عند الصوفي تتميز بخاصية المحو والإثبات، فالمحو هو رفع أوصاف العادة، والإثبات يكون بإقامة أحكام العبادة .

ففي ارتقاء الصوفي وتقلبه بين المقامات وفي رحلة النمو والانتقال يعتمد على التخلص من عادة ما بمقام ما، وهكذا فبطبجي أثبت هذه المقامات عند الأولياء وتقلب بين مراتبها متوسلا ومستغيثا ومادحا وواصفا لمختلف الكرامات التي يتغني بها، ويتوق إلى إعادة تحققها أمام الناس حتى لا يعذلونه في حبه وغرامه، ويصدقون شوقه وحنينه لقطب الأقطاب عبد القادر الجيلاني .

6- تتميز مفردات معجم المقامات أن أغلبها يدل على أفعال وصفات الأولياء، التي تمثل الأحوال الصوفية، لأنها نوازل تملأ قلب الصوفي، وتتحقق بالمجاهدة والرياضات التي تؤدي إلى اكتساب الكمال، والتي منها : الروحانية، البرهان، الفناء، الأوراد، اللقاء، البعد، القرب، الوجد، الحب، العلل، الوصل، التجلي، الترقى، الحضور، الولي، المريد، الخلوة، وغيرها من الأحكام التي توصل للحق واليقين لأن «الحال عند أهل الحق معنى يرد على القلب، من غير تصنع، ولا اجتلاب ولا اكتساب من طرب أو حزن أو قبض أو بسط أو هيئة وتزول صفات النفس» (1) .

7- نلاحظ على مفردات معجم المقامات أنه يتداخل أيضا مع معاجم سابقة؛ أولها المعجم الغزلي، إذ أن شاعرنا كان كثيرا ما يتغزل بالولي مستعرضا ألم الشوق ونار الهوى، فكان يناديه ويدعوه بألفاظ صوفية وأحوال المقامات الروحية التي من مفرداتها: (الشوق، الهيام، النوى، المحبة، الهوى، الوصال)، ويدخل في دلالاتهم من الألفاظ المتداولة عند أهل الحب الحسي، فتتحول اللغة العاطفية من دلالتها الحسية إلى الدلالة الصوفية.

8- تتداخل مفردات معجم المقامات مع معجم الخمرة التي منها: الخمر، المدام، الذوق، الشرب، وما جاء من الألفاظ المتداولة في القصائد الخمرية في ديوان بطبجي،

فتشترك الألفاظ الدالة على المقامات الصوفية مع الألفاظ الدالة على الخمر، فالشاعر يطلب من القطب أن يسقيه ويرويه من سره الذي لا ينفد، ويطمح أن يذوق كؤوس حبه وغرامه، ويشتهي تساقى أقداح الهوى من يده، فالصوفي تمتاز في تعابيره الأحوال الصوفية مع الخمرة وطقوسها بحيث يغدو المعجم الخمري رافدا لغويا دالا على المقامات والأحوال الروحية.

كما تتداخل أيضا مع معجم المديح والتوسل أيضا، فكثيرا ما كان بطبجي في مدحه وتوسله يوظف مفردات (القطب الواكد، التجلي، الترقى، الوالي، الصفاء، الخلوة...) وغيرها من مفردات معجم المقامات التي أوردها الشاعر لمدح وليه، وكان الشاعر في نفس الموقف يتوسل بها لعلو مرتبتها وكريم خصالها وتميز محبوبه بها.

9- إن مفردات معجم المقامات الصوفية تمثل المفتاح لمغاليق النصوص الشعرية، فألفاظه تدل دلالة قطعية على أن القصيدة هي صوفية الاتجاه، فالقارئ يدرك هذه الحقائق من خلال المعجم ومصطلحاته، لأنه يمثل بيئته ويسمح له أن يصنف النص المقروء في السياق الصوفي، ويقوم بإجراءاته، ويستعمل ثقافته وآلياته لقراءته وتحليله، ويمنح المعجم للقارئ القدرة على استهلاك مفرداته وحسن تقليبها على عدة وجوه طبقا للعلاقة مع المعاجم الأخرى؛ الغزلي والمدحي، والتوسلي، والخمري، مفسرا الموضوعات والدلالات حسب المقاصد الصوفية التي يود الشاعر تبليغها للقارئ .

إن القارئ لن يجد عناء وهو يستعين بالمعجم في تأويل وتفسير مفرداته، وذلك بالنظر إليها من خلال الدالتين الحسية والروحية من أجل الوصول إلى فهم النص، ومعرفة مقاصده ومرامييه .

رابعا : منزلة اللفظة في الصياغة الشعرية :

أ-مصادر اللفظة الشعبية :

يهدف تحليل العمل الأدبي إلى التعمق فيه وملازمة جواهره والفنيات التي أراد الأديب إمتاع القارئ بها، ولكي يتحقق ذلك لابد من بذل الجهد وطول التأمل للوصول للمتعة الفنية الكامنة في كل نص فني أدبي، لذلك فإننا «حين نحاول أن نعرف لماذا تمتعنا قصيدة ما، فإن علينا أن نفصل أجزاءها المختلفة، ونفكك بنيتها ونعثر على مواطن الإمتاع والجمال فيها»⁽¹⁾.

ولذلك تحتفظ الكلمة بجمالها وسر تأثيرها مفردة، لأنها تحمل دلالات وإيحاءات عامة كامنة فيها، لكنها تزيد من فاعلية تأثير الجمال ضمن السياق الذي شحنها بأبعاد جمالية كثيرة وعديدة في بناءها الشعري، لذلك يجب النظر إليها ضمن السياق وتحليل إيحاءاتها ورموزها ودلالاتها في عمق السياق، فلا يمكن أن تفصح لنا المفردة عن موقعها

1-محمد حسن عبد الله : اللغة الفنية -تعريب و تقديم-، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص 26 .

ومضمونها وعملها، إلا إذا وصفت ورصفت ضمن السياق؛ لأن «اللفظة في حالة استعمالها الأدبي تستجيب لدعاء الكاتب إياها واستحضاره لتركيبها، وهي تسحب خلفها رصيذا ضخما من المعاني والإحياءات والإيماءات والرموز والمشاعر والإشارة والصور حتى لتبدو حبلَى بعباء كبير، إن الكلمة -في ذاتها- صورة لعصور مضت، ومحصلة لها»⁽¹⁾، ولن تحقق اللفظة طموح النص وكيونته المعنوية إلا إذا اندمجت فيه ودلت على معانيه، «فاللفظ في عمود الشعر ينبغي أن يتوفر فيه أمران أو شرطان هما الجزالة والاستقامة»⁽²⁾.

وتطرق البلاغيون إلى أهمية اللفظة والاعتناء بها، لأنها بدورها تدل على المعنى المتخير، ويحصل التوافق والانسجام، وتزداد الصلة بينهما مخافة الوضوح والالتباس، ولذلك تكون «الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها وسخيفها لسخيفها، والمعاني المفردة البائنة بصورها وجهاتها تحتاج من الألفاظ إلى أقل مما تحتاج إليه المعاني المشتركة، والجهات الملتبسة»⁽³⁾. وإذا ما عدنا إلى تفحص ألفاظ بطبجي، نجدها تتلون بسمه الشعبية، لكنها -كما سبق وبيننا في دراستنا للمعجم الشعري- تميل إلى الفصاحة والقرب من اللغة العربية المثلى، فكان الشاعر دقيقا في اختيارها، محسنا في توظيفها مدركا لعلاقتها بالمعاني، ينتقي لموضوعاته ألفاظها المناسبة عن دراية وخبرة، رغم أن اللغة شعبية لا تحتكم إلى قواعد العربية في نظامها النحوي بشكل دقيق، لكنها حققت على المستوى البلاغي والإبلاغي هدفها المرسوم لها، ولامست سقف البلاغة وتربعت على عرش المعنى، فاستطاع بطبجي بواسطة التشكيل المعجمي الذي صاحبه في ديوانه أن يثبت لنا كفاءة ألفاظه ودقة تصويرها وكثرة مائها، ولاحظنا أنه استقاها من مصادر عديدة، تشكل مصادر ثقافته الأدبية واللغوية والتي منها :

1- اللفظ القرآني :

إن المتطلع لديوان عبد القادر بطبجي يجد للغة القرآن الكريم حضورا مكثفا، وذلك راجع إلى نشأته الدينية، وطبيعة ثقافته التي اعتمدت في بدايتها على حفظ القرآن، وتعلم مبادئ اللغة العربية، وهذا التواصل مع القرآن الكريم حفظا ودراسة كان له الأثر البالغ في تعابيره، لذلك نجده كثيرا ما يلجأ إلى آياته، يستعين بها في مديحه أو وصفه، فيرصد شعره بألفاظها وتعابيرها الطيبة، وهذا ما لمسناه في لغة الحديث اليومي للناس، فهم كثيرا ما يستعينون بآيات قرآنية أو أحاديث نبوية كشاهد ودليل على أقوالهم أو يقتطفون لفظة أو

1- وليد قصاب : قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، المكتبة العربية الحديثة، العين، الإمارات العربية المتحدة، ط 2، 1985، ص 198 .

2- نفسه، ص 142 .

3 - الجاحظ : الحيوان، ج 06، ص 08 .

يستعبرون تعبيراً ليسعفوا به كلامهم، والشاعر يسير على خطى هذه اللغة ويتبع نظمها في تحقيق الفهم والإبلاغ، كما يكسب خطابه قدسية واحتراما في نفس المتلقي، حتى ينظر إليه بالاهتمام حفظاً وفهماً .

إن طبيعة الأغراض المطروقة في الديوان تحتم على الشاعر الاستعانة بلغة القرآن الكريم، لأنها موضوعات دينية سواء تعلق بدعاء الله تعالى، أو مديح النبي ﷺ، أو بمدح الأولياء، أو التوجيه والنصح الاجتماعي، كما أن طبيعة التجربة الشعرية التي في حيزها نظمت قصائده، لهذا سنحاول أن نقدم بعض النماذج، التي منها قول بطبجي في قصيدته "غيثي يا من خبرك شاع":⁽¹⁾ في أنظامي نَبْدَا بِأَسْمِ الْغَنِيِّ الدَّائِمِ نَعْمَ الْجَوَادُ

خَالِقُ الْخَلْقِ الْمَهِيْمَنُ كَفَيْلُ الْعِبَادِي عَالِي الْقُدْرَةِ سُبْحَابُهُ لَطِيفٌ بِعِبَادِهِ
مَنْ أَرْفَعَ سَبْعَ أَطْبَاقٍ بِقُدْرَتِهِ فِي الْهَوَاءِ مَنْ غَيَّرَ أَعْمَادُ
وَأَبْسَطَ سَبْعَ أَرْضَيْنِ بَغَيْرِ أَوْتَادِي سَارِعُ الْإِغَاثَةِ إِكْفَافِي جَمِيعَ قَصَادِهِ
وَالصَّلَاةَ عَلَى خَيْرِ الْأَنْبِيَاءِ الْمُفْضَلِ سَيِّدِ الْأَسْيَادِي

نجد الشاعر في هذه الأبيات قد وظف عدة ألفاظ قرآنية مأخوذة من آيات مختلفة، كاسم الجلالة الغني، الخلق، العباد، سبع أطباق، أعماد، الصلاة، وغيرها، فالمعنى اللغوي لهذه الألفاظ هو ذكر الله تعالى بأسمائه الحسنى وتعظيمه وإجلاله خاصة في افتتاحية قصيدته بألفاظ (عالي، القدرة، سبحانه، لطيف، بعباده) ومصدرها القرآن الكريم، كما استعمل "أبسط سبع أراضٍ بغير أوتادي" فهذا المعنى والألفاظ مأخوذة من قوله تعالى: (اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ)⁽²⁾، ولقد خلفت هذه التعبيرات التجانس والتوافق، من خلال دلالة الألفاظ المعبرة عن عظمة الله تعالى وقدرته

ويوظف ألفاظاً قرآنية في سياق آخر في قوله : ⁽³⁾

الْفُحُولُ الْعَشْرَةَ نَعْمَ الْأَسْيَادُ الْأَجَوَادِي رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ هُمَا أَصْحَابُ مِعَادِهِ
أخذت جملة "رضي الله عنهم" من قوله تعالى: (جَزَاؤُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ عَدْنٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ ذَلِكَ لِمَنْ خَشِيَ رَبَّهُ)⁽⁴⁾.
ويستعين أيضاً بطبجي بألفاظ قرآنية في قوله : ⁽⁵⁾

نَسْأَلُكَ بِالْخَلْقِ وَالْأَسْمَاءِ الْحُسْنَى وَالْقُرْآنِ
فهذه الأسماء الحسنى مأخوذة من قوله تعالى : (وَاللَّهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا وَذَرُوا الَّذِينَ يُلْحِدُونَ فِي أَسْمَائِهِ سَيُجْزَوْنَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ)⁽⁶⁾ .

1- الديوان، ص 174.

2-الطلاق، الآية : 12 .

3-الديوان، ص 174 .

4-البينة، الآية : 08 .

5 -الديوان، ص 181 .

6-الأعراف، الآية : 180 .

كما يوظف شاعرنا اللفظ القرآني في موضوعات أخرى ويقتبس معناه، وهذه الظاهرة متفشية كثيرا في ديوانه للتعبير عن معانيه، ونلمس ذلك في قصيدة " الله بلطف بمستغانم"، حيث يقول : (1)

حَالَةَ الدُّنْيَا غُرُورٌ مَا فِيهَا أَمَانٌ اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتَغْنَانِمٍ
فقد وظف بطبجي لفظتي "الدنيا" و"غرور" المقتبستان من قوله تعالى: (اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهُمْ زِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ) (2).

ولقد ألقى الشاعر صفة الغرور بالدنيا وأعقبها بلفظة أخرى تؤكد خطرها وهي "ما فيها أمان" أي لابد على الإنسان أن يأمن غواية الدنيا وزينتها لأنها فانية وزائلة . وهذا ما يؤكد الشاعر في توظيفه لـ " الدنيا والآخرة " إلى جانب عبارة قرآنية أخرى وهي " صلحوا الأعمال " و التي يقصد بها " الأعمال الصالحات " في قوله : (3)
أَهْلُ النَّطْحَاتِ وَالْمُشَالِيَةِ نَالُوا الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ صَلَحُوا الْأَعْمَالِ
لِيَهُمْ فِي الْخَيْرِ يَدُ الطَّوْلَةِ تَارَكِينَ الشَّرَّ مَا أَهْدَفَ لِيَهُمْ فِي النَّالِ
حيث اقتبس الشاعر " صلحوا الأعمال " من قوله تعالى : (الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أُولَئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ) (4)، والتي ذكرت ستون 60 مرة في القرآن الكريم، ويقصد بها أولئك الذين يعملون الصالحات والطيبات التي ترضى الله تعالى، كما وظف لفظتي "الخير والشر" التي ترددت كثيرا في آيات القرآن الكريم، وذلك في قوله تعالى: (إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا . وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا) (5) .
ووظف بطبجي معنى قرآني مفاده قدرة الله تعالى وعظمته في تصريف الكون " كل يوم هو في شأن"، حيث يقول : (6)

نَعَمْ الْقِيَوْمُ كُلُّ سَاعَةٍ هُوَ فِي شَأْنٍ يُلْطِفُ بَيْنَا الْغَانِيِ الدَّائِمِ
نَسْأَلُوهُ الْعَفْوَ وَالتَّوْبَةَ وَالْغُفْرَانَ اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتَغْنَانِمٍ
وقد اقتبس هذا المعنى بصورته اللفظية من قوله تعالى : (يَسْأَلُهُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ) (7)، ويوظف لفظة أخرى في قوله : (8)
لَأَجَلَّةِ النَّعِيمِ خَلَقَتْ وَآدَى الْمَفْتَاخِ وَ أَهْدَى لَهُ الشَّفَاعَةَ الْكُبْرَى
يَا سَعْدُنَا بَطَّةَ قُطْبِ الْفَلَاحِ صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ يَا حُضْرَا

- 1- الديوان، ص 200 .
- 2- الحديد ، الآية : 20 .
- 3 -الديوان، ص 200 .
- 4- الرعد، الآية : 29 .
- 5- المعارج، الآيتان : 20 - 21 .
- 6- الديوان، ص 203 .
- 7- سورة الرحمن، الآية : 29 .
- 8- الديوان، ص 227 .

والملاحظ على الخطاب الشعري أنه استخدم جملة من الألفاظ القرآنية التي عززت المعنى، وأكسبت العبارة قوة وأغنت النصوص بالتناسق والانسجام، وأضفت على الخطاب فصاحة ونورا وزادت من ثقله وعززت مفهومه وأجلت غوامضه بل وزادته إichاء وخاصة في مدح النبي p، حيث وظف الشاعر لفظة "النعيم" التي وردت عشر مرات في القرآن الكريم، نذكر منها قوله تعالى: (فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ)⁽¹⁾ وقوله: (إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ عِندَ رَبِّهِمْ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ)⁽²⁾ وهي أحد أسماء الجنة، لقد وعى الشاعر وزن هذه الكلمة وعلاقتها بالنبي p، لذلك بدأ بها قصيدته المدحية النبوية، كما وظف في خطابه عبارة "صلوا على النبي" المأخوذة من قوله تعالى: (إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتُهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا)⁽³⁾.

كما استقى بطبجي في مدحه للنبي p عدة أسماء للمصطفى p، ذكرت في القرآن الكريم مدحا وتشريفا وتوقيرا له p، حيث يقول الشاعر: ⁽⁴⁾

صَلُّوا عَلَى إِمَامِ الرُّسُلِ	مُحَمَّدُ الشَّرِيفِ الْمَاحِي
طَهَ الْأَمِينُ زَيْنُ الْحُلَّةِ	مَكِّي وَهَاشِمِي بَطَاحِي
رَبِّي عَلَى الْمُدَّثَرِ صَلَّى	كَذَا الْأَمْلَاقُ وَالْأَرْوَاحِي

حيث ورد في الأبيات مجموعة من الألفاظ الدالة على النبي p، وهي: "إمام الرسل، محمد، طه، الشريف، الماحي، مكّي، هاشمي، أحبيب ربنا، الأمين، المدثر" وقد وردت موزعة في آيات القرآن الكريم مثل قوله تعالى: (طه. مَا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى)⁽⁵⁾، (يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ. قُمْ فَأَنذِرْ . وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ)⁽⁶⁾، وقول الشاعر: ⁽⁷⁾

مَنْ زَيْنُهُ الْعُشُورُ لِيُوسُفَ	بَاهِي الْمَحَاسِنِ الْمُصْطَفَى
مَنْ نُورُهُ الْجَنَانُ أَتَزَخَّرَفَ	الْوَرْدُ عَرْقُهُ مَا يَخْفَى

حيث وظف بطبجي اسم سيدنا يوسف u في خطابه مستفيدا من قصته وأحداثها المشوقة والمفيدة، وقد وردت في سورة يوسف التي تكرر فيها الاسم تسعة عشر ⁽¹⁹⁾ مرة، حيث يقول تعالى: (يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ)⁽⁸⁾.

وما يؤكد اطلاع بطبجي على القرآن الكريم حفظا ودراسة، توظيفه لمعانيه وأفكاره في تعظيم الله تعالى وإجلال كلامه، وإقرار أن أوامره ونواهيه حق، حيث وظف هذا المعنى في بداية قصيدة "الحرم يا أحمد طب بجودك" في مدح النبي p، حيث يقول: ⁽⁹⁾

-
- 1- الصافات، الآية : 43 .
 - 2- القلم ، الآية : 34 .
 - 3- الأحزاب، الآية : 56 .
 - 4- الديوان، ص 227 .
 - 5- طه، الآيتان : 1-2 .
 - 6- المدثر، الآيات : 1-3 .
 - 7- الديوان، ص 228 .
 - 8- يوسف، الآية : 46 .
 - 9- الديوان، ص 244 .

لَوْ كَانَ يَا رَسُولَ اللَّهِ الْمَلَائِكَةُ التَّمَامُ
وَكَذَلِكَ الْأَشْجَارُ أَتَوَلَّى دُعِيَّةً قَلَامُ
مَا يُوصَفُوشُ مِنْ نُورِكَ شَطَرَ عَلَى الدَّوَامِ
وَالرُّوَاحُنُ الْجُنُودُ وَالْإِنْسُ وَجُنُونُ
وَالْبَحْرُ مَاءٌ بِالْمِيزِ الْمَدَادُ يُكُونُ
إِسْمُكَ لَاسْمَ عَالِي الْأَعْلَى مَقْرُونُ

حيث استقى الشاعر مضمون هذه الأبيات من قوله تعالى : (قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا) (1) .

لقد وصف الشاعر كلام الله تعالى، بالديمومة والحق والصدق والإعجاز كما وكيفاً، لأنه من عند علي قدير، وقد أخذ بطبجي الصورة وطبقها على جمال النبي ρ، وكريم خلقه وخلقته، فلو كانت الأشجار أقلاماً والبحر بمياهه الكثيرة مداداً لما استطاع هؤلاء الكتبة وصف شطر وجانب واحد من محمد ρ، فاسمه مقرون باسم الله تعالى . كما نجده يقتبس من القرآن الكريم لفظة "المكنون" ، حيث يقول : (2)

و اوصى في قوله القيوم الكريم الكرام
آيات جاوا في القرآن المكنون

فقد وردت هذه اللفظة مرة واحدة في قوله عز وجل: (كَأَمْثَالِ اللَّوْلِ الْمَكْنُونِ) (3)، كما يستقي بطبجي خطابه الإصلاحي الموجه للناس مؤمنين وكافرين، فيتطرق إلى وصف مشاهد يوم القيامة، وحال الناس فيه شاخصة أبصارها لا حيلة لها ولا مهرب، وكل نفس بما كسبت رهينة، فيقول : (4)

يَا غَوْثُ مَنْ وَحَلَّ فِي الْمَوْقِفِ يَوْمَ اللَّجَاجِ
يَوْمَ الرُّؤُوسِ تَضَحَّى مِثْلَ السَّحِيقِ الزَّجَاجِ
وَالْعَرَقُ كَالْبَحْرِ الْمُحْبِطِ بِلَا أَمْوَاجِ
تَمَّا اتَّسَلَكْ أُمْتُكَ يَا الزَّيْنُ الْخَزَامِ
ثُمَّ الْخِيَارُ يَحْرَسُ لِسَانَهُ عَنِ الْكَلَامِ
الْحَرَمَ يَا أَحْمَدَ طَبَّ بِجُودِكَ ذَا الْغُلَامِ

يَوْمَ الْمُحَاسِبَةِ وَالْحَرَّ الْمَوْهُوجِ
وَالْقَلْبُ يَخْتَلِجُ فِي الْجُبَّةِ مَزْعُوجِ
شَيْ لَجَمَ فَاهُ شَيْ وَسُطُهُ شَيْ مَزْعُوجِ
الْبَطْلُ مَنْ وَكَدَ فِي سَاعَةِ الْفِتُونِ
سِوَى أَنْتَ اتَّسَلَكْ مِنْهُ مَذْبُونِ
يَا بَرَزَخَ الْفَضْلِ بَيْنَ الْكَافِ وَالنُّونِ

فالشاعر يجمع المشاهد والصور من آيات القرآن الكريم، مذكراً بها جميع الناس، وما سوف يلقونه يوم القيامة، بحسب أعمالهم المقدمة في حياتهم الدنيوية (يوم اللجاج، يوم المحاسبة، الحر الموهوج، الرؤوس مثل الزجاج السحيق، العرق كالبحر) بواسطة آليات بلاغية وصور مشخصة، والغرض من ذلك تبيان قيمة وقدر الرسول ρ، في ذلك اليوم العسير لما منحه الله تعالى من ميزة وتشريف، فهو صاحب اللواء المعقود والورد المورود، لذلك ينصح الشاعر بمحبته والعمل بسنته، كما نجده يوظف آية قرآنية في التعبير عن مدح النبي ρ، حيث يقول : (5)

هَذِهِ الْعُرْوَةُ الْوُثْقَى لَيْسَ لَهَا انْفِصَامُ
سُلْطَانُ الْكِرَامِ سَيِّدُ الْأَنْبِيَاءِ وَالرُّسُلَا النَّبِيُّ التَّهَامُ

1- الكهف ، الآية : 109 .

2- الديوان، ص 244 .

3- الواقعة، الآية : 23 .

4- الديوان، ص 244 - 245 .

5- نفسه، ص 253 .

سَيِّدُ ذُرِّيَّةٍ حَامٍ وَزَيْدُ خُوَّةٍ وَ الْمَلِكُ بِالْتَّمَامِ سَيِّدُ الْإِنْسِ وَ جَانُ الْهَادِي ضَيُّ النَّيَامِ
والآية المقتبس منها قوله تعالى: (فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ
بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لَا انْفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ) ⁽¹⁾، وقوله تعالى: (وَمَنْ يُسَلِّمْ وَجْهَهُ إِلَى
اللَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى وَإِلَى اللَّهِ عَاقِبَةُ الْأُمُورِ) ⁽²⁾، والتي يقصد بها
شرع الله تعالى، وفي قوله: ⁽³⁾

صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ حُرُوفُ الْخَاءِ خَيْرُ الْعِبَادِ صَاحِبُ الْخُلَّةِ وَ التَّاجِ
كَهْفُ الْإِحْسَانِ بَحْرُ فِي الْجُودِ وَ السُّخَاءِ
و قوله: ⁽⁴⁾

يَا أَلِّي عَزْكَ مُؤَلَّانَا وَ قَرَبَاكَ قُرْبَ قَابِ قَوْسَيْنِ يَا الْمُصْطَفَى
حيث اقتبس بطبجي "قاب قوسين" في كلا النصين من قوله تعالى: (فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى) ⁽⁵⁾.
كما يستعين الشاعر بألفاظ وعبارات القرآن الكريم في قصائد كاملة كلها تعتمد على
اللفظ القرآني، وهي محاكاة له في مادتها وأفكارها، ويوظفها كتعبير عن ثقافته القرآنية
واتجاهه الديني وتجربته الصوفية، إذ يعنون قصيدته "توسل بأسماء الله الحسنى" حيث
يأتي على ذكر أسماء الله عز وجل الحسنى وتعدادها كما وردت في الذكر الحكيم متوسلا
بها لله تعالى ذاكرا لربه بمعانيها ومتقربا إليه، والقصيدة طويلة على شكل المثلث أي ثلاثة
أشطر في كل بيت، حيث يقول: ⁽⁶⁾

نَبْدُ بِأَسْمَاكَ اللَّهُ	يَا غَانِي عَنْ مَا سِوَاهُ	ثُمَّ الصَّلَاةُ لَرَفِيعِ الْجَاهِ	بَهَا يَكْمَلُ غِيَوَانِي
بَأَسْمَاكَ يَا رَحْمَنَ	نُتَوَسَّلُ وَ بِالْقُرْآنِ	الْمَلِكُ وَ سُورَةُ عُمُرَانَ	بِسُورَةِ الرَّحْمَنِ
بَأَسْمَاكَ يَا مَلِكُ	وَمَنْ تَرْضَى فِي خَلْقِكَ	بِالْكُرْسِيِّ وَ بَعَرْشِكَ	وَ أَنْعَامِ الْجَنَانِي
بَأَسْمَاكَ يَا قُدُّوسَ	وَ بِالْكَوْثَرِ وَ الْفُرْدُوسِ	بِالْخَافِي وَ اللَّيِّ مَدْسُوسِ	عَنْ رَمَقَاتِ الْأَعْيَانِي
بَأَسْمَاكَ يَا سَلَامَ	أَبْرِي جَسَدِي مِنَ السَّقَامِ	بَجَاهِ خَيْرِ الْأَنَامِ	مُحَمَّدَ الْعَدْنَانِي
بَأَسْمَاكَ يَا مُؤْمِنَ	وَ بِاللُّوحِ وَ مَا كَايَنَ	بِسُورَةِ التَّغَابُنِ	أَجْلِي عَنِّي الْغَبَانِي
بَأَسْمَاكَ يَا مُهَيِّمَنَ	وَ بِالْقَلَمِ وَ الْكُونَيْنِ	عَطَفَ سَيِّدُ الصَّالِحِينَ	رَاعِي الْحَمْرَاءِ يَلْقَانِي

فالقصيدة طويلة، حيث يبلغ عدد أبياتها مائة وستة عشر بيتا (116)، استمدها الشاعر
من قوله تعالى: (وَلِلَّهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا وَذَرُوا الَّذِينَ يُلْحِدُونَ فِي أَسْمَائِهِ
سَيُجْزَوْنَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ) ⁽⁷⁾ و قوله: (هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ

1- البقرة ، الآية : 256 .

2- لقمان، الآية: 22 .

3- الديوان، ص 255.

4- نفسه، ص 262 .

5- النجم، الآية : 09 .

6- الديوان، ص 154.

7- الأعراف ، الآية 180 .

الْمُؤْمِنُ الْمُهِيمُنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ . هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ
الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ (1)

والقصيدة تصور توسلا بأسماء الله تعالى مرتبة وفق ما جاء في الذكر الحكيم، حيث
قام بطبجي بإحصاء تسعا وتسعين (99) اسما للمولى تعالى، بحيث يذكر الاسم ثم يعقبه
بتوسل ودعاء بالتفريغ عن أحواله في الدنيا والآخرة، وعلى هذا النحو المحكم تتابع أبيات
القصيدة .

كما تتميز القصيدة بقيمة دينية عظيمة، حيث تعكس مدى تعلق الشاعر بحبال الله
تعالى، ورغبته الشديدة في التقرب إليه بصالح الأعمال وطيبها، وتحمل القصيدة بعدا
صوفيا، فالشاعر يسعى إلى تعزيز الإيمان بالله تعالى، من خلال تكرار هذه الأوراد
والمداومة عليها في جميع الأوقات بنفس طويل، إنها تربية نفسية وروحية .
ونخلص أن شاعرنا أحسن توظيف ألفاظ القرآن الكريم، فكان مصدر إلهامه، منه
يستقي أفكاره الإصلاحية، ومن جمال بلاغته يشكل ألفاظه ويكون عباراته، فقد كان له
المعين الذي لا ينضب، حيث لاحظنا كثرة اللجوء إليه، فلغة القرآن تفرض نفسها على
تعبيره وخاصة أن مواضيعه كانت كلها دينية، فزادت نصوصه جمالا و بلاغة .

2-لفظ السيرة النبوية :

استعان بطبجي في دعائه ورجائه لله عزوجل ومديحه وتوسله بالنبي p وشيخه الولي
عبد القادر الجيلاني باللفظة الإسلامية الأصيلة، التي استعارها من قاموس ومصنفات
السيرة النبوية وما تردد في فضائها، متوسلا بأسمائها وأماكنها وحوادثها، وخاصة أن هذه
الألفاظ والعبارات ترددت على ألسنة الناس وتداولوها وعرفوا أنها ترمز لحدث من
أحداث الدعوة الشريفة، أو مقولة أو موقف من مواقف الصحابة ،، أو حادثة تؤرخ
لموقف النبي p مع الكافرين والمنافقين، وقد وظف بطبجي الكثير منها، ونسبها إسلامية
لأنها وليدة الحقبة الإسلامية .

وعندما نمعن النظر جيدا في هذه الألفاظ، نجد أن الشاعر استقاها أيضا من السير
الشعبية، والمغازي والقصص الشعبية الإسلامية التي تتحدث عن غزوات ومعارك
وفتوحات النبي p، وتصف جهاده ونشره الإسلام وهجرته للمدينة المنورة ورحلاته إلى
قبائل العرب أثناء الدعوة الشريفة، وقد تردد عدد من الألفاظ والعبارات التي طبعت هذه
الفنون، فالشاعر قد وظفها في رحاب فضاء نصه الشعري، فكانت تحمل معاني رصينة،
تمثلت في شكل رموز، وامتازت بالكثافة والإحالة إلى المعنى المقصود دون إطناب.

إن القارئ الذي لا يملك خلفية معرفية لفهم لهذه الكلمات الموظفة لا يستطيع أن يصل إلى ذروة لغة النص الشعري الشعبي عند بطبجي، فلا تكفي القراءة السطحية والمعنى الأولي الظاهري، فلا بد من إرجاع اللفظ إلى إطاره الزمني الأول، ونصه الأصلي حتى يصل إلى المعنى المقصود و الهدف المرجو تحقيقه منه .

والنماذج كثيرة لكننا سنكتفي بالإشارة إلى ما يخص أوصاف النبي p، التي وردت في السيرة النبوية بمختلف شروحاتها، وما ورد في القصص الشعبي والسير والمغازي، حيث وردت في مدح النبي p في مواضع عديدة نذكر منها قوله : (1)

بَاهِي الصِّفَةِ الْمُعْتَدِلْ مَشْهُورُ السَّيْفِ رَحْمَةً لِلْمُؤْمِنِينَ نَقَمَةً لِلْكَافِرِ
عَفِيفٌ أَنْظِيفٌ رَحْمَةً الضَّعِيفِ الشَّرِيفِ عَيْنُ الْوُجُودِ فَضْلُهُ نَعَمَ الْجَبَّارِ

و قوله : (2)

صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ حُرُوفُ الرِّاءِ رَحْلُ الْبُرَاقِ صَاحِبُ النُّورِ الْبَاهِرِ
أَفْلَحَ الْأَسْنَانُ سَيِّدَنَا بَاهِي النَّظَرَةِ دَعَجَ الْأَعْيَانُ صَاحِبُ النَّسَبِ الْفَاخِرِ
مَرْفُوعٌ هَاشِمِي خَيْرٌ لِلْوَرَى سَيِّدُ رَبِّيعَةٍ وَ سَيِّدُ عَدْنَانَ وَ مُضَرِ

فالشاعر عدد بعض صفات النبي p، التي تردت على ألسنة الناس الواسفة للجمال الخلقي للمصطفى p للتعريف به، وقد وردت في كتب السيرة النبوية التي اختصت بالتطرق لخصال وأخلاق وأعمال النبي p (3)، فجعلها الشاعر موردا يستقي منه ألفاظه، مما يدل على ثقافته وإطلاعه على هذه المصادر التي تعتبر المادة الأولى لشعره، فيشخص حالته النفسية وتجربته الروحية .

وفي مدح آخر للنبي p يوظف ألفاظا مختصة بالسيرة، فيقول: (4)

عَلَيْكَ صَلَّى اللَّهُ يَا مِفْتَاحَ كُلِّ خَيْرٍ يَا وَنِيسَ الْخَاطِرِ يَا خَيْرَ الْوَرَى
يَا النَّبِيَّ يَا فَاتِحَ الْخُلْدِ يَا بَشِيرَ يَا اللَّيَّ بِكَ الْأَشْيَاءِ أَسْتَوَاتِ زَاهِرَةِ
يَا اللَّيَّ أَتَذَكُّ رَبِّي فِي الْوَرَى وَزِيرَ الشَّفَاعَةِ الْكُبْرَى لِأَجْلِكَ مُدْخِرَةِ

حيث نلاحظ أنه وظف الألفاظ التي تردد كثيرا في وصف النبي p وسيرته، مثل: (يا فاتح الخلد، يا ونيس خاطر، فاتح الجلد، استوات الأشياء، واعدك ربي، في الوري وزير، الشفاعة الكبرى...)، ويعرض الشاعر لولادة النبي p، حيث يقول : (5)

حَازَتْ الْفَخْرَ يَأْمَنَةُ عَلَى النَّسْوَانِ بِزِيَادَةِ الرَّسُولِ الشَّافِعِ نَبِينَا

1- الديوان، ص 254 .

2- نفسه، ص 254- 256 .

3- السيرة النبوية لابن كثير، جوامع السيرة لابن حزم، سيرة ابن هشام، الرحيق المختوم للمباركفوري، الشفا بتعريف حقوق المصطفى للقاضي عياض، الفصول في سيرة الرسول لابن كثير، الشمائل الشريفة للسيوطي، غاية السؤل في خصائص الرسول لابن الملقن، الإسراء والمعراج للسيوطي، الأنوار في شمائل النبي المختار، القول المبين في سيرة سيد المرسلين لمحمد النجار.

4 -الديوان، ص 262.

5- نفسه، ص 264 .

مُحَمَّدَ الْمُفْضَلِ إِمَامُنَا الْعَدْنَانَ
سَيِّدَ الْأَنْبِيَاءِ وَالْأَرْسَالَ صَاحِبَ الْفُرْقَانِ
صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ بِالْجَمِيعِ يَا حُضَارَ
أَشْفِيعُنَا الْمُخْتَارَ سَيِّدَ الْأَبْرَارِ
مَنْ جَاءَ بِشِيرٍ وَ نَذِيرٍ بِالْفَرَضِ وَالسُّنَّةِ
مَنْ بِهِ كَوْنُ الْكَوْنِ فَاتَحَ الْجَنَّةِ
صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ فِي الْمَسَاءِ مَعَ الْبُكْرَةِ
مَوْلَ الْبُرَاقِ وَالْتَاَجَ صَاحِبَ الْعَشْرَةِ

اعتمدت هذه الأبيات على مفردات من السيرة النبوية، وما ورد فيها من أسماء وأحداث، ومنها والدة النبي p أمانة، وحادثة الإسراء والمعراج (يامنة، النسوان، بزيادة الرسول، المفضل، إمامنا، الأنبياء، الأرسال، أشفيعنا، مول البراق، التاج صاحب العشرة....) فالألفاظ عبرت عن معجزات النبي p، وأعماله.

كما نلاحظ أيضا استخدامه للنمط نفسه من الألفاظ في قصيدة "إذا سألوك"، حيث يقول: (1)

هَذَا فَضْلُ الصَّلَاةِ نَبِيْنَا الْمُرْسَلِ
اسْمُهُ خَيْرُ الْخَلْقِ سَابِقُ فِي الْأَزْلِ
حَبِيبُ الرَّحْمَنِ بِهِ الْكَوْنُ أَكْمَلَ
بَعَثَهُ رَبِّي الْخَالِقُ نَقْمَةَ الْأَهْلِ الْجَهْلِ
أَرْفَعَ دِينَ اللَّهِ وَالشَّيْطَانَ أَنْزَلَ
مَنْ نُورُهُ امْتَرَقَ الظُّلَامَ أَرْحَلَ
ظَهَرَ الْكَرَمِ وَانْطَمَسَ الْبُخْلِ
بَاهِيَ الصُّورَةَ أَحْمَدُ ظَرِيفُ الشَّكْلِ
مَنْ عَزَّهُ رَبِّي وَ لَا يَكُونُ مَثْلُهُ
النَّبِيُّ الْمَعْصُومُ عَبْدُهُ وَرَسُولُهُ
سَيِّدُ اللَّيْلِ بَعْدُهُ وَ مَا فَاتَهُ قَبْلُهُ
طَوَّعَ رُبْعَةَ أَرْكَانٍ هُوَ وَ أَبْطَالُهُ
وَأَنْشَهَرَتِ الْإِسْلَامَ وَالْكَفَّارَةَ دَهَلُوا
وَأَنْتَشَرَ فِي الْمُلْكِ عَلَى الْجُودِ هَلَاكُهُ
يَا وَيْحَ اللَّيْلِ عَنْ صَلَاتِهِ يَغْفُلُوا
مَرْبُوعُ الْقَامَةِ مُعْتَدِلُ طَوْلُهُ

فشاعرنا قد وظف ألفاظا وردت وتكررت في الكتب التي تعرضت بالشرح والتفصيل لسيرة النبي (حبيب الرحمان، نقمة لأهل الجهل، طوع، ربعة أركان، أبطاله، أرفع دين الله، انشهرت الإسلام، امترق الظلام، انتشر في الملك، باهي الصورة، ظريف الشكل، مربع القامة...) .

على أن السمة التي نرصدها في هذه الألفاظ قربها الشديد من اللغة الفصحى، فهي منتقاة من قاموس لغوي فصيح، وهذا ما يجعلنا نؤكد اطلاع الشاعر على سيرة النبي p في مصنفات السيرة النبوية والكتب الفقهية والشرعية، مما جعل الشاعر يمزجها في بعض الأحيان باللغة الملحونة، وينزاح بها عن أصلها الفصيح لتتوافق مع مثيلاتها من الألفاظ، وفيها من يبقياها على حالها وفي وصفها الفصيح مثل: (فضل، الصلاة، المرسل، الخلق، الأزل، النبي، المعصوم، حبيب، الرحمان، الجهل، الشيطان، الظلام، الإسلام، طريق، الشكل، الصورة، العلم، العظيم، القامة...) .

ومن الألفاظ الفصيحة التي أدخل عليها بطبجي تعديلا، وذلك بزيادة حروف ونقصان أخرى، فخرجت بنسبة ضئيلة عن فصاحته إلى اللحن (فينا، أكمل، طوع، ربعة، أبطاله، الكفارة، امتزق، ارحل، تتوسل...) .

إن هذا المصدر الذي استقى منه شاعرنا بطبجي ألفاظه، يكشف لنا عن ثقافته، واطلاعه على مصادر اللغة والأدب والتاريخ والسير، مما جعل نصوصه حلبة تتداخل فيها مجموعة من الثقافات والعلوم .

3- اللفظ الصوفي :

شكل اللفظ الصوفي أحد أهم المصادر التي تألفت منها لغة ديوان بطبجي، حيث نراه يوظف الألفاظ والعبارات الصوفية التي تعارف عليها المتصوفة وتخطبوا بها في كتبهم ومؤلفاتهم، فعرفت بأحوالهم وبأعمالهم، واشتهر بها شيوخهم، فكانت المادة الصوفية زادا لشعره، يكون بها صورته ويؤلف منها جملة، وينسج عباراته المشخصة لتجربته الروحية، خاصة أنه وظف العديد من الألفاظ الصوفية الفصيحة ومزجها مع الألفاظ الشعبية، كما تكلم عن عدة مواضيع اهتم بها الشعراء الصوفيون قديما وحديثا منها الحب الإلهي والخمر الصوفية والغزل والتوسل ومدح النبي ﷺ والأولياء، إلا أن شعره في أغلبه وجه إلى مدح شيخ الطريقة القادرية عبد القادر الجيلاني والتوسل إلى شخصه والتغني بكراماته والشوق لزيارته ورؤيته، وفي ذلك رياضة للنفس لتخليصها من الحب العادي إلى حب صوفي يطمح إليه كل مريد .

لقد شكل المعجم الصوفي الذي جمعنا مصطلحاته في معجم المقامات الصوفية المادة الغزيرة التي ميزت الخطاب الشعري الصوفي لبطبجي، هذه الألفاظ المشتركة بين أغلب شعراء المتصوفة، ونعطي أمثلة لذلك في قوله: (1)

وَلَا جَبْرَتْ أَوْصَالَهُ طَاقَةً وَلَا أَعْطَفَ مَصْبَاحَ الْأَثْمَادِ
بُغَيْرِ سَبَّةٍ يَا الْأَمَّجْدُ رَأَاهُ حَرَمَ أَرْقَادِي طُولُ الْغَيْبَةِ يَا سَيِّدِي وَمَعْبَدُ بِلَادِهِ
يَا الْمَجْدُوبُ أَقْصَدْتُكَ رَأَوَدَ الْفَحْلُ فِي وَعْدِي لَا تَخَيَّشِي ظَنِّي يَا إِمَامَ الْأَوْتَادِي جَاهُكَ مَعَ لَعْرَجٍ مَرْفُوعٍ نَابِيْنِ أَوْلَادِهِ
غَيْثِي يَا مَنْ خَبَرَكَ شَاعَ فِي الْبَحْرِ وَالْبَرِّ وَالْأَوْهَادِ يَا الشَّيْخَ الْمَجْدُوبَ أَهْرَبْتُكَ بِأَنْكَادِي رُوحُ لَخْدَيْمِكَ قَاصِدَ لَيْكُ دِيرٍ مُرَادِهِ
بَانَ سَرَكُ وَأَظْهَرَ بَيْنَ الْأَعْقَادِ بَذَرَكَ نُورُهُ وَقَادَ

فبالنظر إلى هذا النص نجد الشاعر وظف عدة ألفاظ صوفية عبر فيها عن حالته الشعورية ووضعيته العاطفية تجاه حبيبه، فهو يصف حالته، وكيف غادره لاهيا عنه، فيتوسل إلى الله تعالى وإليه لكي يفرج همه، ومن الألفاظ الصوفية الدالة على ذلك

(وصاله، الأمد، سيدي، معبد، إمام الاوتادي، الشوق، المجدوب، روح لخدملك، بان
سرك، بحر الجود، رايس الأسود، المورد، بحر سرك، الشيخ، أخدمك، الأعقاد...)
فالألفاظ تلوح لنا بلغة صوفية وتجربة روحية وجدت عند شعراء الصوفية في
الجزائر، وعلى رأسهم أبو مدين التلمساني⁽¹⁾، ومن خلال تتبعنا للغة بطبجي نجده يقتفي
أثر لغته ويتناص معه في بعض الموضوعات، ويتقاطع معه في كثير من الألفاظ، رغم
أنها عامية لكنها لم تخرج عن كونها مصطلحات صوفية وألفاظ دينية، وما يتوافق مع
ألفاظه التي عرضنا لها سابقا قول أبي مدين التلمساني: (2)

طال اشتياقي ولا خيل يوانسني	ولا الزمان بيماء نهوي يوافيني
هذا الحبيب الذي في القلب ميسكـنه	عليه ذقت كؤوس الذل والهمـحـن
قالوا جنبنت بمن تهوى فقلت لهم	ما لذة العيش إلا للمجانين
وقوله يعبر عن شدة المحبة والشوق لمحبيه، ووفائه في الحب الدائم الذي لا يـنه : (3)	
خذوا فؤادي وفاتشـوه	وقل بـوه كما تريـدوا
فإن وجدتكم سواكم	علي في البعد زيـدوا

ويستقي بطبجي أغلب كلماته من المصطلحات الصوفية في هذه القصيدة التي يعبر
فيها عن غوصه في الحب الإلهي، فيعبر عن مقام الزهد وهو الترفع عن الدنيا، مقابل
التمسك بالذي لا يفنى ولا يزول، ففي التعلق بالحب الإلهي لذة والقرب منه وصال،
وانصهار الذات المحبة في عالم الحبيب والوصول إلى عوالمه الجميلة، يقول بطبجي: (4)

رَضِيَ اللهُ عَنْهُمْ طُولُ الْغَدْوِ وَالْأَصَالِي	وَدَّهْمُ رَبِّي بِالْبُرْهَانِ وَالْخَصَائِلِ
بِالْأُورَادِ اسْتَغْلَوْا تَرَكُوا الْقَيْلَ وَالْقَالَ	وَلَا يَسْغَلُهُمْ عَنْ ذِكْرِ الْكَرِيمِ شَاغِلٌ
تَارَكِينَ الْأَمْوَالَ وَلَا يَحْرُصُوا عَلَى مَالٍ	تَابِعِينَ الْحَقَّ وَلَا يَعْرِفُوشَ بَاطِلٌ
حُبُّهُمْ مُؤَلَّانًا نَعَمَ الْغَنَى الدِّيَانُ	وَدَّهْمُ وَدَّ عَظِيمَ لِحَضْرَتِهِ أَصْطَفَاهُمْ
فِي الْكِتَابِ أَمَدَحُهُمْ جَلَّ الْغَنَى الرَّحْمَنُ	حُبُّهُمْ وَحَبْوَهُ بِخَمْرَةِ أَسْقَاهُمْ

نلاحظ أن هذا النص الشعري تشكلت لغته من مجموعة من المفردات الصوفية، التي

مثلت التجربة الروحية في وصف المحبوب ومن ينتسبون إليه، وقد كان دقيقا في
اختيارها (البرهان، الخصايل، الأوراد، اشتغلوا، ذكر الكريم، الحق، حبهم، لحضرته،
اصطفاهم، حبهم، حبوه، خمرة أسقاهاهم...) .

تتناظر الألفاظ التي وردت في قصيدة بطبجي، مع لغة أبي مدين التلمساني، مما يوحي
بتأثر الشاعر بشعره وطريقته وتصوفه، ويوحي بثقافة بطبجي التي تعود إلى قراءة

1 - هو أبو مدين شعيب الغوث ولد سنة 520هـ - 1123م، عرف في الجزائر بسيدي بومدين، أسس مدرسة صوفية
ببجاية، أودع في شعره التجربة الصوفية السلوكية العملية، التي ملأ بها الدنيا وشغل الناس، وقد رويت عنه كرامات
جاءت على يده، توفي سنة 594هـ - 1197م بتلمسان. (ينظر: خليل الصفدي : الوافي بالوفيات، ج 5، ص 207).

2 - سيدي بومدين : الديوان، مطبعة الترقى، دمشق، سوريا، ط 01، 1357هـ - 1938م، ص 66 .

3- نفسه، ص 62 .

4 - الديوان، ص 169 .

التراث الصوفي القديم الجزائري والاستفادة منه، وتوظيف موضوعاته ومصطلحاته في شعره، حيث تتفق الأبيات السابقة لطبجي مع قول أبي مدين التلمساني: (1)

أَهْلُ الْمَحَبَّةِ بِالْمَحْبُوبِ قَدْ شَغِلُوا وَفِي مَحَبَّتِهِ أَرْوَاحُهُمْ بَذَلُوا
وَحَرَّبُوا كُلَّ مَا يَفْنَى وَقَدْ عَمُوا مَا كَانَ يَبْقَى فَيَا حُسْنَ الَّذِي عَمِلُوا
لَمْ تُلْهِمْ زِينَةَ الدُّنْيَا وَزُخْرُفَهَا وَلَا جَنَاهَا وَلَا حِلْيَ وَلَا حُلُلُ

ويتحدث طبجي في خطابه الشعري عن الأحوال والخمرة والمقامات الصوفية، فيستقي ألفاظ هذا الموضوع من التجارب الصوفية السابقة التي وجدت في مصنفاتهم وتداولها الشعراء الصوفيون، حيث يقول في الخمر الصوفي: (2)

بَحْرُهُ شَهِيرٌ مَالُهُ سَاحِلٌ لَأَحَدٍ وَيَنْ يَأْسَعِدُ مَنْ خَدُمُهُ بِالنَّيْةِ
يَرْوِي مِنَ الْخَمْرِ الصَّافِي طَيْبَ آبْنَيْنِ خَمْرٌ صَافِيَةٌ بِأَهْيَةِ
مَنْ الْخَمْرِ الصَّافِي الْأَعْدَبُ يَا مَنْ دَرَى يُكُونُ نَصِيبِي
وَيَهْيَبُ لِي بِجُودِهِ نَشْرَبُ يَبْرَأُ مِنَ الْمُحَايِنِ قَلْبِي

وقوله كذلك: (3)

يَمْلَأُ مَنْ بَحْرُهُ إِمَامُ الْأَقْطَابِ كَاسٌ يَنْفِي عَنِّي الْوَسْوَاسِي
وَيَسْبَبُ دِينَارُ الثَّقَاتِ بَعْدَ النَّحَاسِ حُبُّكَ حَرَمٌ أَنْعَاسِي
يَرْوِينِي مَنْ كَاسُهُ طَيْبٌ مِنْ جَالْسُوهُ
فَيْضٌ وَآمِلٌ كَاسُهُ آسَقَى جَمِيعَ الْجُلُوسِ

شَرَبْتَنِي كَاسٌ مِنَ الرَّفِيعِ أَمْدَامُكَ صَافِي زُلْأَلُ يَبْرَدُ غَلِيلُ خَاطِرِي بَعْدَ اسْتِقَامَةٍ يَنْشُرَاحُ
فمن خلال النصين الشعريين، نلاحظ وجود ألفاظ (الخمر، المدام، الصافي، الزلال، الدواء، نروي، شربوا، كأس، الوصال، خمرهم، السر، الخمر الصافي، الأعذب، مهيب، بجوده تشرب) التي تضمنت تجربة الشاعر الصوفية ووجدته الروحي، وتغنى فيها مثل شعراء التصوف بالخمرة الإلهية التي يطمح إليها كل مريد، ويتمنى تذوقها حقيقة، فهو يعاقرها مع محبوبه في خياله ولحظات شروده وغيابه، فيصفها باللذيدة والطيبة ويتحدث عن حالات السكر، فهو يذوق ثم يشرب ثم يسكر ليغيب عن الوعي، يسقيه حبيبه منها شربة لا يظما بعدها أبدا، كما يتغنى بأقداحها وأوانيها وساقيةها، وينظر إليها على أنها الدواء الشافي من الأمراض، لكنها تختلف اختلافا تاما عن الخمرة الحقيقية الدنيوية التي تدل على الرذيلة والخطيئة والتحريم.

وهكذا يستقي طبجي ألفاظه في النصوص السابقة من شاعر صوفي شعبي متقدم، يشترك معه في التعبير عن الخمر، وهو سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي، الذي يتحدث عن الخمرة التي يسكر بها، إلا أنها مذهبية للهم والنكد، فيقول في هذا المعنى: (1)

1 - سيدي بومدين: الديوان، ص 68 .

2 - نفسه، ص 124 .

3 - نفسه ، ص 135 .

الشَّرَابُ أَلِيَّ خَمْرُنِي وَ عَلَّ جَسْمِي
 مَن أَكْوَابُ أَنْ لَا شَافَتْهَا عِيُونُ صَابِي
 ضَمْنِي وَ اسْقَانِي سَاقِي مُوَافَقُ اسْمِي
 مَن حَمِيَّةُ التَّرْيَاقُ الْقَاتِلَةُ أَوْصَابِي
 ويأخذ بطبجي من ألفاظ قصيدة أخرى للمنداسي، مما يترك لدينا انطباعاً أنه اطلع أو سمع بقصائده الشعبية، واستفاد من تجربته الصوفية، وترسخت في ذهنه ألفاظه وتعبيره، فالمنداسي عاش في نفس منطقة الشاعر منطقة الغرب الجزائري، فلا نعجب أن نجد شاعرنا، يتخذ من قصائد شعراء فحول الملحون الجزائري مثلاً يحتذي به، ومورداً لألفاظه ومخزناً لتعبيره وملجأً لأفكاره، فكان خطابه يتنفس في أجواء قصائد أبي مدين والمنداسي وكل شيوخ الملحون الذين تركوا إرثاً صوفياً وكنزاً شعرياً عظيماً، مما يؤكد لنا إطلاعه وتنوع ثقافته ودرايته باللغة الفنية وأساليبها الشعرية، فهو حكيم في صنع اللفظة وحبك العبارة وسبك الأسلوب بنمط بسيط فني جمالي، وندلل على ذلك من قول الشاعر المنداسي في حديثه عن الخمرة والتغزل بها، حيث يقول: (2)

يَسْتَقِينِي خَمْرَهَا السَّلَامُ
 وَ يَقْصُ كُلُّ أَخْبَارٍ كُلَّ مَا فِيهَا مُوصُوفُ
 مَن خَلَّتْ خَاطِرِي فِي ذَبْلَةٍ
 كَيْفَ يَنْذِلُ الصَّغِيرُ فِي مَجَالَسِ الْأَطْفَالِ

ويوظف المنداسي الألفاظ الخاصة بالاستغاثاة والتوسل الصوفي، حيث يقول: (3)

يَا قُطْبُ أَهْلَ الدِّيَوَانِ
 بَيْتُكَ يَنْدَهُ شَبَابُ وَ شَأْيُ بَ
 شَعْشَعُ بُرْهَانِكَ بَانَ
 عِنْدَ مَنْ هُوَ حَاضِرٌ وَ الْغَايِبُ
 شَاغِرُكَ لَا تَنْسَاهُ
 هَارِبُ تَحْتَ جَنَاحِكَ تَرَعَانِي

لا يتوقف الأمر عند المنداسي، بل يتعدى إلى كل التراث الشعري الشعبي الديني، فالشاعر يتواصل معه، ويستقي منه ألفاظه وتعبيره وأفكاره ويشكل منه مفرداته، وينسج على منواله خطابه الشعري الشعبي الصوفي، وأعلام موروثنا الشعري الذين تكونت على أيديهم ثقافة شاعرنا كثيرون منهم الشاعر التلمساني ابن مسايب (4): (5)

هَاجُ غَرَامِكَ وَ هَوَاكَ
 تَقْوَى جَيْشُهُ وَ اتَّكَاثَرُ
 مِنْهُ صَادَقَتُ هَلَاكَ
 قَلْبِي صَابِرُ وَ يَكَابِرُ
 دَاوِي قَلْبِي بِدَوَاكَ
 يَا سَيِّدِي عَبْدُ الْقَادَرُ

إن الشاعر الشعبي ابن مسايب يتوسل للأولياء الصالحين وبهم، وهي نفس الألفاظ التي وجدناها عند بطبجي خاصة "الغوثة" التي يقصد بها «القطب حين يلجأ إليه، لا يسمى في غير ذلك الوقت غوثاً» (6)، مما يؤكد إطلاع شاعرنا على مختلف أشكال التراث

1- سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي: الديوان، ص 20 .

2- نفسه، ص 51 .

3- نفسه، ص 167 - 168 .

4- ينظر : ترجمة ابن مسايب في هذا البحث، ص 34 .

5- نفسه، ص 104 .

6- عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط 01، 1980، ص 197 .

الشعري الشعبي، حيث يتناص معهم جميعا ويأخذ من ألفاظهم وتعابيرهم وموضوعاتهم التوسلية الصوفية ومنها (الغوث، غرامك، هواك، هلاك، داوي، قلبي، سيدي عبد القادر). وعليه نستطيع القول أن اللفظة الصوفية التي تتجول في الخطاب الشعري لصاحبنا تتميز بالأصالة والانتماء إلى المعجم الصوفي العام، مما يؤهلها لأداء وظيفتها وتكثيف دلالتها وإغناء النص عن كل حاجة، فاللغة الصوفية في الديوان عبرت بكل إحياءاتها ورموزها عما يجول في نفس بطبجي من مشاعر وعواطف، وعكست بكل صدق وواقعية حقيقة التجربة الروحية والصوفية له، في ثوب ملحون، لم ينتقص ذلك من بريقها أو مدلولها، فقد حافظت على خصائصها التعبيرية .

ب- التشكيل الفني للمفردة الشعبية :

تعد الألفاظ العامل الأول المؤسس لتشكيل الجمل الشعرية الموجودة داخل أي نظام لغوي، حيث يمنحها التنسيق بين أركانها وفق تناغم موسيقي منسجم مع دلالتها وأدائها المعنوي، مما يمنح النص الشعري التوافق في هيكله العام، فيظهر كلا متكاملاً متوافقاً على جميع مستوياته، وتعمل الألفاظ على ضمان هذا المنظر البهي الجميل الذي يسلب القارئ، فيغريه جمال الخطاب، ويقبل على مساحاته، ويتعامل مع عوالمه ومحطاته الفكرية .

إن الدور الذي تؤديه المفردة في الشعر الفصيح -حسب اعتقادنا- تقوم به في الشعر الملحون، بواسطة شعريتها وأدائها في بناء الخطاب الشعري، فكلا العالمين يحتاج إلى مفردة معبرة ذات أبعاد إيحائية، تتميز بالإبداع والألوان لنقل الصورة الشعرية للمتلقى، فهي «لبنة في لغة الشعر الملحون لا تختلف -فيما نعلم- عما في لغة العرب، إنها على وجه العموم الأجزاء المشكلة للغة المستعملة كالفعل والاسم والصفة والظرف والحرف وما إلى ذلك، وكذلك يسمى استخدامها، إما بزيادة أو حذف أو قلب أو مد أو عدم تقيد بالقواعد اللغوية المعيارية» (1) .

إن الشاعر الشعبي يجسد أفكاره وعواطفه باللغة الشعبية، فهي رصيده اللغوي ومعجم ألفاظه، وملجأه في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره، متأقلاً مع بيئته ومستجيباً لمتلقيه الذي يمثل الطبقة العامة، فلا يستطيع الخروج عن قيودها وأطرها، حتى وإن امتلك أدوات وآليات الفصاحة، فالشاعر مجبر على سلوك طريق اللغة الملحونة بكل قوانينها وأدواتها ليخرج ما في نفسه ويلقي صده عند متلقيه، ونلمس تعاشق وتواصل وتماد اللغة الملحونة مع الفصيحة في كثير من المواقع في ديوان عبد القادر بطبجي وغيره من فحول الشعر الملحون، مما يترك لدينا انطباعاً أن أغلبهم في اللغة كانوا مجبرين على نظم شعرهم على منوالها طلباً للتأثير والفهم، وهذا في حقيقة الحال تجسيد لمقولة اللغة محمل للأفكار ووسيلة تخاطب.

1- عبد الحق زريوح: الخصائص الشكلية للشعر الملحون الصوفي في شمال الغرب الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، دت، ص 43 .

لقد عبر الشاعر الشعبي وفق العرف والعادات والتقاليد اللغوية السائدة في محيطه، وعالمه المحدود والعام، ولعل هذا ما جعل الشعر الشعبي يتناسب ومسماه، لأنه خلاصة تجارب الناس، ومجسد لمقولاتهم وليس من إنتاج الخاص، فهو غذاء روحي للجماهير تنمتع في مستواها وتجد ضالتها فيه، فهي التي أنشأته وأنشدته (1) وعليه فإن لغة الشعر الملحون «هي ذاكرة الشعب الحية الشفوية التي يتعهد بها كل من المداح والقبول والراوية بالسقي والإحياء في كل سوق، وعند كل مناسبة وكل عيد» (2). ولهذا جاز لنا أن ننظر إلى التشكيلات الفنية للمفردة الملحونة عند بطنجي، وذلك بالنظر إلى لغة الشعر الملحون التي سار وفقها في ديوانه، فالتأمل في مفردات لغته يجدها تتميز بميزات أهمها :

1- القرب الشديد من اللغة العربية الفصيحة، والخضوع للمقاييس المعجمية والنحوية والصرفية وللقواعد المتعارف عليها بشكل عام، باختلاف بعض المفردات التي خرجت عن الفصاحة بواسطة شكلها، إما بالزيادة أو بالنقصان، وذلك لتحوير في بنيتها الإملائية أو الصرفية أو التركيبية، ونسوق هذه الأبيات كدليل على ذلك : (3)

مَحْبُوبُ الْقَلْبِ مَا لَهُ بِلَا سَبَبٍ عَدَانِي	بَعْدَ أَصْبَغْنِي بِطَابَعِ الْحُبِّ عَلَى الْعُضَادِ
وَأَشْرَقَ فِي مَيَرٍ أَكْنَانِي	وَأَمْلَكَ نِي دُونِ الْمَسَاوِمَةِ
سَهْسَهَ عَظْمِي وَحَازَنِي دُونِ الطَّرَادِ أَخْدَانِي	وَأَسْكَنَ فِي مَيَرٍ مُهْجَتِي حُبَّةً لَا تَحْيَادِ
مَنْ بَحَرَ الْحُبِّ أَسْقَانِي	وَأَضْرَبَنِي ضَرْبَةً مَعْدَمَةَ
وَتَرَقُوسُهُ لَجِيهَتِي نَبْلُ الْحُبِّ أَكْوَانِي	وَأَسْكَنَ فِي مَوَاسِطِ الْحَشَا وَصَمِيمِ الْفُؤَادِ
فَشَلَّ عَظْمِي وَاسْبَبَانِي	بَاقِي بَيْنَ النَّشَايِبِ الرَّمَى
بَيْنَ الْهَجْرَةِ وَالشُّوقِ وَالتَّيْهَانِ الْخَوَانِي	عَاطِلُ يَأْ مَنْ تَسَالُ عَنِّي سَهْمُ التَّتَهَادِ
لَا مَنْ نَشَكِي بِأَمَحَانِي	غَيْرُ الْخَالِقِ رَافِعِ السَّمَاءِ

لقد وردت أغلب مفردات النص فصيحة، لا تشوبها شائبة غنية بالدلالة والإحياء، سليمة في تركيبها مأخوذة من القاموس العربي الفصيح (القلب، طابع، الحب، المساومة، حازني، دون، عظمي، مهجتي، بحر الحب، معدمة، مهجتي، وتر قوسه، نبل الفؤاد، الحشا، رمى، أكناني، الهجرة، الشوق، سهم، الخالق، رافع السماء...) فهذه الألفاظ تعبر عن حالة عاطفية عند الشاعر، وتعكس نفسه المحبة، ولقد قامت الألفاظ الفصيحة لفظاً ورسمًا بنقل الشاعر، ولم يلحقها خلل في التركيب الصرفي أو المعجمي .

1- ينظر: سالم العلوي: أصالة الشعر الشعبي، أعمال المهرجان الوطني الثاني للشعر الشعبي و الأغنية البدوية، الأغواط من 17 إلى 21 نوفمبر 1999، ص 26 .
2- عيسى بريهات: الشعر الشعبي حصن الهوية، أعمال المهرجان الوطني الثاني للشعر الشعبي والأغنية البدوية، ص 62 .
3- الديوان، ص 75 .

وفي النص أيضا ألفاظ شعبية فصيحة، لكنها انزاحت عن فصاحتها بواسطة زيادة أو نقصان أو حذف، لضرورة النطق والملائمة الموسيقية للغة الملحونة، وخلق نوعا من التوافق والانسجام في سياق تركيب الخطاب الشعري، ونوضحها في الجدول التالي :

المفردة	أصلها	الزيادة	النقصان
أصبغني	صبغني	الألف	الألف - التاء
العضاد	العضد	الألف	
أشرف	شرف	الألف الممدودة	
أملكني	ملكني	الألف الممدودة	
أسكن	سكن	الألف الممدودة	
أسقاني	سقاني	الألف الممدودة	
أضربني	ضربني	الألف الممدودة	
لجيهتي	لجهتي	الياء	
مواسط	وسط	الميم و الألف	
نشكي	أشتكى	النون	
أسباني	سباني	الألف	

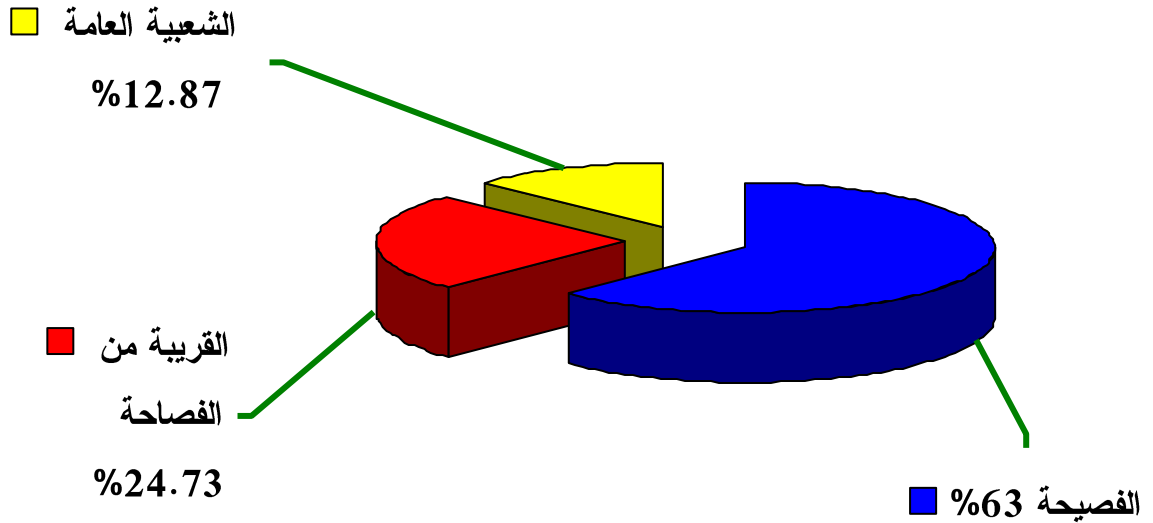
وهناك مفردات شعبية بعيدة عن الفصاحة، لكنها متغيرة في الشكل والبناء، منصرفة ومتحولة عن كلمات ومفردات فصيحة، وهذا نتيجة استعمالها من طرف العامة، فصقلوها وعدّلوا في بنية حروفها وفق لهجتهم ونطقهم، وقد وظفها الشاعر في خطابه، ونوضحها في الجدول التالي :

المفردة الشعبية	أصلها الفصح	المفردة الشعبية	أصلها الفصح
ماله	ما به	أكواني	حرقني (الكي)
سبة	سبب	النشايب	النبال
سهسه	حطم	بأمحاني	محنتي
أخذاني	أخذني - أصابني	أنعرني	راعني
تحيايد	تحيد	مضاني	أتعبني

فلو سلطنا ضوء الإحصاء على الأبيات العشر من قصيدة " أنا مريدك ألعالي " (1) كمثال تقريبي، سنلاحظ استعمال الشاعر لثلاثة أنواع من المفردات، وهي: الفصيحة تماما، والألفاظ القريبة من الفصاحة، والشعبية العامة، وتتراوح نسبة التوظيف كالتالي :

رقم	نوع الألفاظ	عدد تواترها	النسبة المئوية للتواتر
01	الفصيحة	64	63 %
02	القريبة من الفصاحة	24	24.73 %
03	الشعبية العامة	13	12.87 %
	المجموع	101	100 %

وإذا مثلناه بالدائرة النسبية لنوضح أكثر أنواع الألفاظ التي تشكل مادة الخطاب الشعري عند بطبجي سيأتي الرسم كالآتي :



وقد أوردنا هذا المثال لتشكيل المفردة في أحد قصائد بطبجي، وعلى مخططه نسجت كل روائعه، وهذا ما يجعلنا نفسر تردد هذه الظاهرة في ديوانه، بأنه عالم بقواعد وأسس اللغة العربية، يستطيع نظم شعره على فصاحتها ومفرداتها وأوزانها، وهذا ما نراه ماثلاً كذلك عند الشاعر الفحل سعيد المنداسي التلمساني الذي ينظم الشعر الفصيح و الملحون، وهذا ما يبطل مقولة أن الشاعر الشعبي لا يتحكم بناصية اللغة العربية، ولا يمتلك إلا قسطاً بسيطاً من التعليم، ونظمه للشعر الملحون كان نتيجة العجز عن امتطاء صهوة الفصاحة بكل ميزاتها، فهذا خطأ في حق فحول شعرائنا الشعبيين الذين كانوا فرسان العربية، يدافعون عنها ويحفظون كتاب الله، وعلى مكانة معتبرة من العلم والثقافة، ومنهم من كان شيخاً مثل المنداسي، وابن قيطون، والشيخ السماتي ومن كان متصوفاً مثل ابن خلوف، و بطبجي، وغيرهم، ربما هذه المقولة تصدق على البعض وليس على الكل، فهذه النظرة جعلت الشعر الشعبي لا يلق المكانة الخاصة به، ولا ينظر إليه بالجدية جمعاً وتصنيفاً ودراسة، فيعزف عنه الدارسون كونه جاء بلغة البسطاء العوام.

2- تتميز المفردة الشعبية بالمحلية، حيث تلونت بالبيئة التي ولدت فيها، وعبرت عنها، فتسلحت بكل الألوان والأصباغ المحلية الخاصة بمنطقة الشاعر-الغرب الجزائري- ومدينته مستغانم، التي ترددت فيها في قصائده، وذلك في قوله: (1)

ذِي مَدَّةٍ مَا شَفَيْتُ قُبَّةَ بَنٍ صَابَرٍ هَذِهِ فِي الْمَيِّزِ نَحْوُ عَامٍ

جَارٌ عَلَيَّ الْوَحْشُ وَ الشَّوْقُ أَتَكَاثَرَ
هَذَا لِي نَحْوُ عَامٍ مَا رَيْتُ أَمَقَامَهُ
مَا بَرَمَ يَا مَلَا حَ مَا شَافَ غَلَامَهُ
مَا شَفْنَا فِي الْأَسْيَادِ مَنْ يَهْدَا حَرْمُهُ
بَلَقَاسَمَ فَارَسَ الزَّحَامَ
كَيْ نَتَفَكَّرَ أَهْوَاهُ تَخُذْنِي حَمَهُ
مَا جَابُهُ نَيْفَ ذَا الْفَحْلُ زَيْنَ الْهُمَةِ
غَيْرَ أَنِّيَا أَقْصَفُ سَعْدِي ذِي عَصْمَةٍ

فقد وظف شاعرنا مجموعة من المفردات اللصيقة بالبيئة الشعبية، ومنها(ذي، توحشت، الميز، الوحش، هذا لي، برم، ياملاح، ماشفنا، أنيا، ما جابه) ويظهر مفهومها ومدلولها من خلال السياق، مثل : ذي- هذه/ توحشت-اشتقت/الميز-مدة، تقدير/ الوحش- الشوق/ هذالي- هذا وإني/ برم-زارني /ياملاح- يا طيبين/ ماشفنا- لم تنظر، لم تشاهدوا- أنيا-أنا/ ماجابه- لم يحضره .

وتمثل هذه المفردات لهجة من اللهجات العربية الأصلية قد لا تكون تنتسب إلى لغة قريش، لكنها لغة العرب الرحل الذين سكنوا البوادي وتقلوا عبر عدة أماكن من المعمورة، فتحورت لغتهم وتكيفت مع كل بيئة جديدة يفدون عليها، فأصابت لغتهم العديد من التحولات، حتى اكتسبت حروفا وفقدت حروفا، فظهرت لنا ألفاظ جديدة واندثرت أخرى، وولدت ألفاظ من أجزاء كلمات، وهكذا تكونت و تشكلت اللهجة، ومنها اللهجات الجزائرية التي ينظم بها الشعر الشعبي الجزائري بأسسها وقواعدها⁽¹⁾ .

ومن خلال لغة الديوان والتشكيل الفني واللغوي للمفردة الشعبية فيه، يمكننا حصر بعض حالات التقليد والتمايز للمفردة العربية الفصيحة، والمفردة الشعبية في الجزائر فيما يلي: 1-التخلص من نطق بعض الحروف الأصلية :

أ-بحذف الهمزة بعد المد : الأنبياء، الأحشا، الأوليا
ب-عدم نطق التاء والهاء في آخر الكلمة مثل: أمقامه، علامه، حرمه، الهمة، أملامه، مثل:⁽²⁾

يَا ضَمَارُ الْعَدَاءِ فِي يَوْمِ الْمَيْدَانِ
يَا سَيِّدُ مَنْ تَحَرَّمَ فِي رُبْعِ أَرْكَانِ
يَا سَابِغُ الشُّفْرِ يَا دَاعِجُ الْأَعْيَانِ
يَوْمَ الطَّرَادِ وَالْمُشَالِيَةِ
وَتَحَرَّمَ الْأَرْضِ وَالْعَالِيَةِ
يَا دُوَّ الْمُحَاسَنِ الْبَاهِيَةِ

2-إثبات حرف الهمزة في غير مكانه الأصلي، وأكثر ما يكون في الاسم الموصول

الذي، إذ يكون "أللي" و يقصد به العام والخاص، مثل قوله : ⁽³⁾

يَا سَعْدُ اللَّيْلِ أَرْضَى عَلَيَّ السُّلْطَانَ الْحَاكِمَ
إِذَا سَأَلْتُكَ قَوْلَ لَا تُؤْهِمَشُ السُّلْطَانَ

3-حذف حرف التنبيه "الهاء" في تركيب أسماء الإشارة وتخفيفها، إذ تستعمل وتوظف

دائما "ذا" مكان "هذا" و"ذالي" و"هذالي"، وتكون بهذه الصفة عربية فصيحة مثل قوله: ⁽¹⁾

1- ينظر : عبد الحق زريوح: الخصائص الشكلية للشعر الملحون الصوفي في شمال الغرب الجزائري، ص 22 .

2- الديوان، ص 235 .

3- نفسه، ص 190 .

ذَالِي زَمَانٍ وَأَنَا شَاغِفٌ دَمْعِي مَنِ الْجَفْنِ طُوفَانٌ
ذَالِي زَمَانٍ وَأَنَا صَابِرٌ نَرْجَا الْقُبُولَ مِنْكَ يَظْهَرُ
يَنْبَغِي لِلِّي غَتَبْنَا يَبْقَى بَيْنَ الْأَعْقَادِ سَهْمُ الصَّدَقَةِ

و وظف "ذي" مكان "هذه" في قوله : (2)

ذِي مُدَّةٍ مَا شَفِيتُ قُبَّةَ بَنٍ صَابِرٍ هَذِهِ فِي الْمَيِّزِ نَحْوُ عَامٍ

4- قلب الهاء المتصلة بعد حرف الجر إلى "واو"، وذلك نحو: منو / منه / ← عنو

عنه / فموه / فمه / هموه / ويتعدى ذلك إلى الظروف مثل قبلوا / قبله / بعده / بعده. ←

5- حذف ألف "الـ" التعريف وخاصة بعد حرف النداء "يا" وذلك للمتعمد في النطق ووصل حرف النداء بالمفردة مباشرة "الوصل" فالعامية تعمل بالقاعدة التي مفادها كل ما ينطق يكتب، والذي لا ينطق لا يكتب (الكتابة العروضية في الشعر) مثل: يا لعرج، يا لمجد، و يتحقق ذلك في قوله : (3)

يَا لَمَجْدٍ لَا تَنْسَى شَاعِرُكَ مَا حَبَّ أَعْطِيَهُ
يَا لَفَحْلٍ رَأَيْتُ نَتْرَجَاكَ لَا تَخْلِينِي هَالِكَ

وتحذف الألف من بعض المفردات للتخفيف: لحرره، لهجره، لهدره، لكشره، نحو قوله: (4)

هَلْ لِي بَعْدَ لَكَشُرٍّ أَنْشُوفُ يَا مَنْ ذَرَى
لَعَرَجٍ رَأَيْتُ لَحْمَرَةً نَشَاهُذُ بِالْأَبْصَارِ
تَبَرَّدَ هَذَا لَجَمَرَةٍ سَنَيْنَ مُدَّةَ أُخْرَةٍ

6- كما تقلب الهمزة وسط الكلمة إلى الياء للتخفيف، وطلبا للتوافق في النطق، مثل

الفضائل—الفضائل، الخلائق—الخلايق، الوحائل—الوحايل، مثل قوله : (5)

أَمْدَحُو فَارِسَ الْوَحَائِلِ يَا فَصَحَاءَ طَهَ الزَّيْنُ الْخَزَامُ مَقْتَاخَ النَّعِيمِ
بَرَكَتُهَا عَلَى الْفَضَائِلِ مَوْضُوحَةٌ قَابَلَهَا ضَامِنَةُ الْإِلَهِ مِنَ الْجَحِيمِ
مَنْ لَأُمْتَلُهُ عَلَى الْخَلَائِقِ حَدٌّ أَيْنَيْفُ يَوْمَ أَنْ تَرْمَى الْعِبَادَ جَهَنَّمَ بِشَرَارِ

هذه أهم وأكثر المميزات بروزا وتكرارا في لغة ديوان بطنجي على العموم، التي تمثل اللغة الشعبية الأصيلة غير الخليطة كما نشهده اليوم، فهذه اللغة تتصل بوشائج كثيرة وعديدة بالفصحى، لكنها تبقى لغة العوام، «فمن الصعب وصفها أو تحليلها ولكنها على وجه القطع ليست عامية، وعلى أساس الترجيح فهي راعت السهولة في إنشائها» (6)

1- نفسه، ص 193 .

2- نفسه ، ص 185 .

3- نفسه، ص 214 .

4- نفسه، ص 131 .

5- نفسه، ص 255 .

6- محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي - مفهومه و مضمونه-، ص 81 .

غير أنها تتميز بالفصاحة لكنها «لا تتفق في نطقها مع لغة مضر، إذ تتباين فيها طريقة نطق الأصوات وتغيير الألفاظ باختصار الحروف أو إبدالها بغيرها أو تقديمها أو تأخيرها» (1).

إن توضيح أهم التشكيلات الفنية التي تتميز بها المفردة الشعبية، تدفعنا إلى القول بشكل عام أن لغة بطبجي الشعبية الشعرية تتشكل وفق العرف اللغوي، الذي يتقارب بنسب كبيرة إلى اللغة العربية المعيارية، فبلاغة الشعر تكمن في تأثيره في المتلقي، وجلبه وأسرده في عالمه ومدى مطابقته لمقتضى الحال، وقدرته على عكسه لأفكار ومشاعر المبدع (2).

وعليه فإن الشاعر يصهر مفرداته وفق الشكل العرفي لبيئته، وحسب أصواتها وطريقة نطقها، فهو العرف والقانون اللغوي الذي يتضمن جماليات شعرية لمن يتقن استخدام تلك اللغة، فتسيل على لسانه رقراقة صافية عذبة، ويجد فيها السامع حلاوة وطلاوة وحسن نغم، حيث يعبر ابن خلدون عن الملكة الجمالية اللغوية، فيقول: «إنما تحصل -ملكة الجمالية- لمن خالط لغة بالاستعمال الكثير، والتخاطب بها مع أصحابها حتى تحصل له الملكة فلا الأندلسي يشعر ببلاغة الشعر المغربي، ولا المغربي يدرك بلاغة الشعر الأندلسي ولا المشرقي يتذوق بلاغة شعر الأندلسي والمغربي؛ لأن كل واحد من هؤلاء عارف ببلاغة لغته، وذائق حسنات الشعر لدى بني جلدته» (3).

وعند شاعرنا نلمس جلبة وجلجلة لغته الشعبية المحلية الجزائرية الغربية، التي نسمعها في مناطق تلمسان ووهران ومعسكر ومستغانم، هذه اللغة المنحدرة من اللغة العربية، والمقتربة في كثير من الحالات إلى مقاييس اللغة المعيارية، لغة القرآن الكريم. فاللغة الشعبية الموظفة في الديوان تلتزم بالسياق المعرفي المتداول في اللغة الفصحى فالجملة الاسمية والفعلية تلتزم بشروطها وقواعدها، والفاعل يقوم بالفاعلية والمفعول به بالمفعولية، لكن يختلف حكم الكلمات من حيث الإعراب، فلا تراعى أواخر الكلم بالضبط التام، كأن لا يأتي الفاعل مرفوعا مثلاً، بل يأتي منصوباً أو مجزوماً مخالفاً للقاعدة التي تنص على عدم الجزم في الأسماء ولا الجر في الأفعال في اللغة العربية الفصيحة.

ج- ذكر أسماء الأعلام :

إن الدارس لديوان عبد القادر بطبجي يلحظ سمة بارزة في لغته، وعلامة متكررة دوماً في جل قصائده، وهي شيوع أسماء الأعلام المزدحمة في شعره، حيث يعرفنا الشاعر بشخصيات عديدة وكثيرة متطرقاً إلى عالمها، وقد وظفها في خطابه بشكل موزع وعادل، وحاول استنفاد طاقتها لخدمة معانيه وأفكاره.

1- عبد الحق زريوح: الخصائص الشكلية للشعر الملحون الصوفي في شمال الغرب الجزائري، ص 20

2- ينظر: نفسه، ص 22.

3- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د ط، 1425 هـ - 2004م، ج2، ص 790.

فحضور الأعلام في الخطاب الشعري يمنح الربط بالواقع، فالشاعر يسيج شعره بالواقعية بواسطة مرجع يحيل المتلقي لربط الخطاب (منحه الشرعية) لمقتضى الحال، ويمنح الشرعية القاضية بالتأثير على شعور وعواطف المتلقي، من خلال الطاقة المهيمنة التي يحملها الاسم المذكور، خاصة أنه يملك مفهوما لكل علم من الأعلام يربط به تلك الدلالة، فالشاعر يسعى إلى العزف على ذلك المفهوم للاستفادة من كثافة هذا الاسم في خطابه الشعري، وقد تعدد توظيف الأعلام في الديوان، وذلك بتنوع أقسامها وهي : 1- أسماء الصحابة والأولياء الصالحين . 2- أسماء الأماكن والأقطار والمدن .

1- أسماء الصحابة والأولياء الصالحين :

ترددت في قصائد الديوان أسماء الصحابة -رضي الله عنهم- التي استقاها بطبجي من السيرة النبوية الشريفة، حيث وظفها في قصائده التوسلية والمدحية للنبي p، ذكرا أسماءه وآله وصحابته والتابعين، وأسماء فقهاء وعلماء بارزين في التاريخ الإسلامي متوسلا بها، حيث يقول: (1) بجاه أبو بكر و عمر

وَعَمَامُ الْهَاشِمِيِّ الطَّاهِرُ	بجَاهِ عَلِيٍّ الشَّجِيعِ وَبُحْرَمَةِ عُثْمَانَ
وَبجَاهِ جَمِيعِ مَنْ يَجَاوِزُ	بجَاهِ الْمُهَاجِرِينَ وَ الْأَنْصَارِ الشُّجْعَانَ
وَبجَاهِ الصَّادِقِ الْمُبَشِّرِ	أَهْلَهُ وَ بِالْجَمِيعِ رَجَالَ وَ النَّسْوَانِ
فَرَجَ عَنْ حَالَتِي وَ دَبَرَ	وَاللَّيِّ تَبَعُوهُ عَنْ حَقَائِقِ الْإِيمَانِ

وقوله في قصيدة أخرى يذكر أعلاما من التراث الديني الإسلامي : (2)

وَبجَاهِ عَلِيٍّ حَيْدَرَ	نَرْغَبُكَ وَ الزُّهْرَةَ الْبَتُولَ
أَبِي بَكْرٍ وَ عُمَرَ	وَجَاءَ ذَا النُّورَيْنِ الْمُقْتُولَ
نَسْأَلُكَ بِالْحُسَيْنِ	غَيْثِي يَا عَزَّ الْمَسْكِينِ

و يذكر أحد بنات الرسول p رقية -رضي الله عنها- فيقول : (3)

أَبْرِي غُلَاطِلِي وَ أَرْفَعُ عَنِّي السَّقَامَ	نَسْعَاكَ بِالْمُفَضَّلِ سَيِّدِ رُقِيَّةَ
بجَاهِ بُوبَكْرٍ وَ عُمَرَ وَ عَلِيٍّ الْإِمَامَ	وَ ذَا النُّورَيْنِ سَيِّدِ بَنِي أُمِّيَّةَ

لقد ذكر الشاعر في المقطوعة مجموعة من الأسماء التراثية الدينية التي تمثل ثقلا معنويا في ذاكرة الناس، وتحتل مكانة مرموقة في قلوبهم، وتحظى بالتقدير والتعظيم للخلفية التاريخية التي يرتبطون بها في ديننا وتاريخنا الإسلامي، وهم: (علي حيدر، فاطمة الزهراء البتول، أبو بكر، عمر، ذا النورين المقتول، الحسين، سيد بني أمية) .

1-الديوان، ص 247 .

2- نفسه، ص 222 .

3 -نفسه، ص 109 .

إن طبيعة الديوان المدحية المخصصة بشكل واسع للأولياء الصالحين والتوسل بأسمائهم، وخاصة الجيلاني، بدرجة أولى ثم باقي الأولياء الذين اشتهروا وعرفوا في منطقة الغرب الجزائري، وشيوخ الطرق الصوفية المنتشرة فيها وفي الجزائر، كالقادرية والشاذلية والعلوية وغيرها، جعلت الشاعر يتغنى بهم وبكراماتهم، متوسلا بأسمائهم وبدرجاتهم الصوفية، ومكانتهم عند الله تعالى والعامّة الذين يتبعون طريقهم .

وفي خضم هذا المدح والتوسل، كان بطبجي يعرض علينا أسماء الشيوخ، معرّفاً بأنسابهم وألقابهم وأهلهم من العامّة، التي اعتنت بأضرحتهم فجعلتها مقامات مخصصة للزيارة، أو بنت عليها زوايا تحمل أسماءهم، فالشاعر ينطلق من معطيات وحقائق تاريخية صحيحة، تنفي عنه الشك والريبة في حديثه عن كل شخصية دينية ذكرت في الديوان .

والجميل أن محقق الديوان عبد القادر غلام الله، في تقديمه له تطرق إلى التعريف ببعض المصطلحات الصوفية المترددة بكثرة في الديوان، كما تعرض إلى التعريف بالأعلام من الأولياء وشيوخ الطرق الذين تعرض لهم الخطاب الشعري البطبجي، وذلك بالاستناد إلى مصادر ومراجع توثق معلوماته .

وهذا ما يؤكد ويبرر دراستنا للأعلام في الديوان ويمنحنا الشرعية في ربط هذا الحضور بشخصية الشاعر، ويجعلنا نؤسس مشروع الحديث عن الشعرية ومستواها في لغة الديوان، وبغية كشف أسماء الأعلام سنركز على قصيدة "عبد القادر يا بوعلام" لعدة اعتبارات أهمها:

1- تحتل القصيدة المرتبة الأولى في فهرس الديوان، فهي الفاتحة له، وأول نص يخاطبنا ويعرفنا بالعالم الشعري لبطبجي، فالقصيدة تمثل العنوان الذي له أهمية كبيرة في الديوان، وتمثل مدخلا سيميائيا، ومفتاحا تداوليا يتيح للقارئ تفكيك النص واستنتاج رؤى الشاعر من خلاله، لأنه الوحدة الصغرى لوحدة كبرى ⁽¹⁾، بل المفتاح الهام في الخطاب الشعري، حيث تتمحور فيه هوية الديوان وتتعلق به أنساق العناوين الأخرى، لذلك يلعب دور المؤول الذي يخلق دلالة القصيدة ⁽²⁾ .

2- شحّن الشاعر في هذه القصيدة كل أسماء الأولياء الصالحين الذين نالوا مرتبة الريادة والدرجة العالية والتقدير من الناس، فذكروا في أقوالهم واعتنوا بسيرتهم، وأصبحت قبورهم أضرحة ومقامات تزار ويحتفى بها .

3- يتعرض شاعرنا في القصيدة لكرامات الأولياء وأعمالهم المشهورة والمعروفة بين الناس، مما زادتهم شهرة وذبوعا بين الناس لاعتقادهم في كراماتهم وأفعالهم .

والملاحظ أن شاعرنا يقيم حوارا داخليا مع هؤلاء الأولياء، يشرح فيه ألمه متوسلا إليهم بأهلهم وذويهم .

1- ينظر: Lio Hoch: La Marque Du Titre Maute éditeure Lalayé , Paris, New yorke , 1981, P 52

2- ينظر : جان إليف تارليه : النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 385 .

وأبرز الأعلام الذين ذكروا في القصيدة وليه القطب الشهير الجيلاني، الذي يقول فيه: (1)

عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ	ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
دَاوِي حَالِي يَا بُوعَلَامَ	لِلَّهِ رُوفٌ عَلَيَّ
ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ افْنَيْتَ	خَلَّلَ عَظْمِي وَارْشَيْتَ
يَا لَعْرَجَ رَاكٍ اسْهَيْتَ	جَفَيْتَنِي غَيْرَ بَلَا سَيَّةَ

ويستمر بطبجي في ذكر الأولياء الصالحين، معرفا بهم عن طريق كراماتهم، فيقول: (2)

وَيَنْ رَجَالَ بُلَادِي	وَيَنْ سَعِيدَ الْبُوزِيَّادِي
وَالْأَرْبَعِينَ أَسْيَادِي	الْمُسْمِيَّةَ رَبْعِينَ شَاشِيَّةَ
عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ	ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
وَيَنْ سَيِّدِي عَبْدَ اللَّهِ	المخمر مول الدولة
وَيَنْ أَصْحَابَهُ جَمَلَهُ	أهل المطمر الكلية
عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ	ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
يَا سَيِّدِي أَحْمَدَ بِالْحُلُوشِ	والمزعزع سيدي احمدوش
وَيَنْ سَيِّدِي خَرْشُوشَ	وَيَنْ أَوْلَادَ الْعَجْمِيَّةَ
وَيَنْ سَيِّدِي السَّائِيحَ	صَاحِبَ الْبُرْهَانَ النَّاصِحَ
يَرْفُدُ مِنْهُ طَائِحَ	قُبَّتُهُ تَزَارُ أَخْفِيَّةَ

وعلى هذا الأساس تتواصل القصيدة في الديوان، حيث أحصى فيها الشاعر ستين وليا (60)، وتوزعت هذه الأسماء على مختلف قصائد الديوان، وحاز اسم "الجيلاني" حصة الأسد فيها، كما تعرضت إلى أولياء آخرين، فالشاعر يستحضرهم وكأنه في عرس وفرح، إذ يلقي التحية عليهم ويزورهم بالذكر في نفسه وعند المتلقي، حتى يشعره بثقل موروثنا الديني وثرائه في منطقة الغرب الجزائري، ومن الأعلام الذين ذكروا في القصيدة الذين لقبهم برجال العبادة و أهل الدين والعمادة، يقول: (3)

وَيَنْ أَهْلَ الْمُنُورِ	وَالْجَبَلِ وَالْكَافِ الْأَصْفَرِ
وَيَنْ أَهْلَ الْقَنَاطِرِ	كُلُّهُمْ وَالِي وَوَلِيَّةَ
وَيَنْ أَرْجَالَ يَنَارِهِ	أَسْهَأُوا رَأَهُمْ مَا يَفْتَكُرُوا
وَيَنْ الشَّايِعَ خَبْرَهُ	بوقبرين حرير الأولياء

ونجد الشاعر يذكر (أهل المنور، أهل القناطر، كلهم والي و ولية، أرجال ينارة، الشايع خبره، بوقبرين، حرير الأولياء) وغيرها من الأسماء في باقي القصيدة .

1- الديوان، ص 45 .

2 - نفسه، ص 48 .

3- المصدر السابق، ص 49 .

كما تطرق الشاعر إلى ذكر الولي الصالح "سيد أحمد بن الشارف بن الجيلاني بن تكوك" (1) في قصيدة خاصة، معرفة بكراماته وأعماله وتصوفه وسيرته، حيث يقول: (2)

سَيِّدُ أَحْمَدُ بْنُ تَكُوكٍ عَنْهُ الْحَقُّ جَاذٌ فَاِزْ بِهَمَّةِ الْأَجْدَادِي
أَبْلَغُ مَقَامِ الْعَزِّ أَحَدُ رُبْعَةِ الْأَفْرَادِ فِي التَّصَنُّيْفِ الْأَحَادِي
الْكُنْيَةُ بُوعَبْسَى شَهِيرٌ بَيْنَ الْأَسْيَادِ سَيِّدُ أَحْمَدُ نُورٌ أَثْمَادِي
سَيِّدُ أَهْلِ الرِّيَاسَةِ بَخْرٌ مَالَهُ قَيَّاسُ
نَالُ الْعَزِّ وَطَيْسَةُ أَمْلًا مِنَ السَّرِّ كَاسُ

فالشاعر يظهر صفات وأخلاق وأعمال الولي بلغة راقية وصور شعرية تعبر عن حبه وتقديره له، كما يظهر ثقافته الملمة بتاريخ وأعمال وكرامات الأولياء، مما يعكس سعة اطلاعه في هذا المجال .

2- أسماء الأماكن و الأقطار و المدن :

ترددت أسماء الأماكن والأقطار والمدن كثيرا في ديوان بطبجي، في معرض حديثه عن الكرامات، فكانت حاضرة في توسلاته واستغاثاته بالنبي p، حيث كان شاعرنا يتتبع هذه الأماكن ويميل عليها بالزيارة، فيعرض علينا مشاهد من المكان ويذكرنا به، وبنسائمه الزكية الطيبة، ولم يوظف بطبجي هذه الأماكن على سبيل العشوائية، إنما اقتصر على الأماكن والمدن المقدسة التي لها مرجعية دينية في ذاكرة وأذهان الناس، فالشاعر يعي قيمة هذه الأماكن في تعميق المعنى وتأكيده .

فمن الأسماء التي وظفها بطبجي كثيرا، وترددت بنسب عالية في ديوانه، الأماكن المقدسة الإسلامية المعروفة في الذاكرة الشعبية، كالمسجد الأقصى والبيت الحرام: (3)
بُجَاهَ مَسْجِدِ الْأَقْصَى وَ الْبَيْتِ الْحَرَامِ وَ الْأَنْصَارِ وَ الْمُهَاجِرِينَ الْكُلِّيَّ
فقد تغنى الشاعر بمعلمين بارزين للمسلمين لما يمثلانه من رمز ديني وروحي قوي،
المسجد الأقصى، والمسجد الحرام بمكة، ولذلك بطبجي يتوسل بهما وبحرمتهما، حيث يقول: (4)
نَسْأَلُكَ يَا حَبِيبَ مُحَمَّدٍ شَفِيعَ الْأَنْبِيَاءِ لَعَرَجَ خَضِرِ الْعِلَامِ جَدَّكَ عَيْنَ الْوُجُودِ صَاحِبَ الْوَأْدِ وَ الْقَضِيبِ
بِالْبَيْتِ الْمُقَدَّسِ نَرْغَبُكَ وَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ لَعَرَجَ خَضِرِ الْعِلَامِ وَبِوَالِدَيْكَ رُؤْفَ لِي وَاعْظِفْ لِي عَظْفَةَ الْحَبِيبِ
ويذكر أماكن مقدسة بمكة مثل جبل عرفة والمدينة وما جاورها، حيث يقول: (5)

بُجَاهَ عَرَفَةَ وَاللِّي وَفَقُوا جَمِيعَ الدُّنْيَا بِالتَّجْرَادِ بُجَاهَ سُورَةِ الْمُلْكِ وَ يَسَ وَ الْحَوَامِيمِ وَ صَادِ
وَ جَاهَ مِنْهُمْ الرُّكَاغَ وَ جَاهَ كُلِّ السُّجَّادِي بُجَاهَ مَا فِي الْأَطْبَاقِ وَمَا فِي الْأَرْضِ يَشْهَادُوا
بَحْرُمَةَ طَيْبَةَ وَ اللَّيِّ امْجَاوِرَ الْهَادِي وَ اللَّيِّ آمَنَ بِهِ وَ لَأَخْ شُهُوَةَ أَعْنَادُهُ

1- فقيه من دعاة الطريقة السنوسية، أصله من قرية مستغانم، تعلم بزواوية الجغبوب بليبيا، وبعد وفاة والده عاد إلى بوقبرات لنشر الطريقة، فنفاه الفرنسيون إلى كورسيكا في البحر المتوسط. ثم أذن له بالعودة، ففتح الزاوية التي أسسها أبوه قرب بوقبرات ومات فيها. (ينظر : الديوان، ص 35) .

2- نفسه، ص 195 .

3 - المصدر السابق، ص 109 .

4 - نفسه، ص 149 .

5 - نفسه، ص 176 .

فالشاعر خاطب معلما جديدا وهو المدينة المنورة "طيبة"، التي بها قبر الحبيب المصطفى ﷺ، حيث توسل بالمدينة التي تمثل الحب الذي تهوى إليه أفئدة الناس شوقا؛ وخاطب الشاعر فيها الذكرى والمعنى والدلالة والرمز الديني الذي يشع نورا وارتباطا به، فقد وظف هذه المقدسات لكي يرقى بالتعبير ويعمق المعنى .

ولتأكيد ذلك يتطرق الشاعر لمعلم مهم في الحرم المكي، بئر زمزم الطاهر أحد الأماكن الهامة التي يزورها الحاج، فبطبجي لا يتوانى أن يتوسل بها: (1)

بجَاهِ عَرْفَةٍ وَزَمْزَمَ وَالسَّعْدِيَّةِ حَلِيمَةَ

كما وظف بطبجي اسم مدينته مستغانم لكي يشخص بها الحالة الاجتماعية التي آلت إليها الجزائر إبان الاستعمار وكيف تأثرت الأخلاق وتبدلت الطباع من جراء الغزو الثقافي الذي حاول جاهدا سلب الشخصية الوطنية والعادات العريقة، فقد تغيرت مستغانم مثل باقي المدن الجزائرية، من جراء تغير الظروف السياسية للوطن، فيقول: (2)

أَبْتَدَلَ حَالَهَا وَرَاهِي فِي الْخُسْرَانِ مَنْ بَعْدَ السَّعْدِ كَأَنْ قَائِمٌ
أَنْتَقَلَ لِلنَّحَاسِ بُرْجَهَا حُرَّةَ الْأَوْطَانِ عَاقِبَهَا خَالِقِي الدَّائِمِ
حَالَةَ الدُّنْيَا غُرُورٌ مَا فِيهَا أَمَانٌ اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتَغْنَانِمْ
كَأَنَّ هَذَا الْبِلَادَ بَهْجَةً مِثْلَ الْعُرُوسَةِ مَشْهُرَةً بِحُلَّةٍ وَتَاجِ

إنها الصورة الأولى للمدينة الغائبة الجميلة، حيث ذكر الشاعر في خطابه عدة أماكن أخرى فيها مثل : البلاد ، منزله ، بلدة سيدي سعيد، المدارس، مستغانم.

خامسا-سمات النظم و الأسلوب :

قدم عبد القاهر الجرجاني مفهومه للنظم في كتابه "دلائل الإعجاز" وصاغه في عبارات متفرقة من الكتاب يكمل بعضها بعضا، وقد ذكر أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، وقدم لذلك مثالا، فلو أن واضعا كان قد قال: (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد اللغة، أما نظم الكلم فيختلف في ذلك لأنه عند نظمها نقتفي آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذا نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف ما كان، والفائدة في إدراك هذا الفرق تجعل مستعمل اللغة يعرف أن الغرض من نظم الكلم ليس مجرد ضمها وتواليها في النطق إنما تتناثر دلالاتها ومعانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل (3) .

ومن خلال ما تقدم نخلص إلى أن النظم الذي يقصده عبد القاهر ينبثق من العقل، حيث يتم التفاعل بين دلالات الألفاظ بضم بعضها إلى بعض، وترتيبها بحسب معاني

1 - نفسه، ص 240.

2 - نفسه، ص 200.

3- ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 56- 59.

النحو وصولاً إلى نظمها وترتيبها في النطق، وهذا ما تنتج من خلاله علاقات الارتباط والربط بين تلك الدلالات (1).

ويطالعنا أحمد الشايب بتقديم توجه آخر لمفهوم للأسلوب، حيث يرى أنه: «إذا سمع الناس كلمة أسلوب فهموا منها هذا العنصر اللفظي، الذي يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات، وربما قصوره على الأدب وحده دون سواه من العلوم والفنون، وهذا الفهم - على صحته - يعوزه شيء من العمق والشمول ليكون أكثر انطباقاً على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح، وذلك أن هذه الصورة اللفظية التي هي أول ما يلقي من الكلام في تمكين أن تحيا مستقلة، ويرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم، فكان ذلك أسلوباً معنوياً، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح ومعنى هذا أن للأسلوب معان مرتبة قبل أن تكون ألفاظاً منسقة، ويتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم» (2).

كما لا يعد الأسلوب طريقة في الكتابة فحسب، بل يتعدى تلك الوظيفة إلى كونه إلهاماً يرتكز على لغة تعبيرية خاصة، تلك اللغة تقوم في المقام الأول على الإبلاغ، فإذا انعدم تحققه ينعدم الأسلوب، ولا ينظر للأسلوب على أنه أداة للزخرفة والزينة، بل هو رؤية خاصة للمبدع في تناوله للقضايا المختلفة، فاللغة هي التي نوليها اهتماماً ومراعاة عند معالجتنا للقضايا الأسلوبية، لأنها المدخل الطبيعي والمنهجي لدراسة الأسلوب. وقد تميز ديوان شاعرنا بجملة من السمات والظواهر الأسلوبية، التي تكشف شاعرية اللغة الملحونة، إذا وجهت للتعبير عن قضية أو كلفت بنقل تجربة مهما كانت أبعادها، فالقارئ لخطابه يدرك أن الأسلوب الحاضر فيه يمثل الرؤية الإبداعية الخاصة به، خاصة في معالجته لمختلف قضاياها، كما يجسد نمط تفكيره وشعوره، ولقد نجح بطبجي في نقل تجاربه للمتلقى واستطاع أن يشعرنا بوجوده وقضاياها عن طريق أسلوبه الجيد المحكم بواسطة نمط اللغة الشعبية المتفاحصة والبدوية، فالأسلوب ثوب الكاتب بل «هو جلده.... وميزة الأديب العبقرى في استخدامه الخاصة للغة» (3).

فكل متمحص لديوان بطبجي يستطيع أن يضع يده على عدد من السمات الأسلوبية التي تميز بها وأهمها :

أ- طول القصائد :

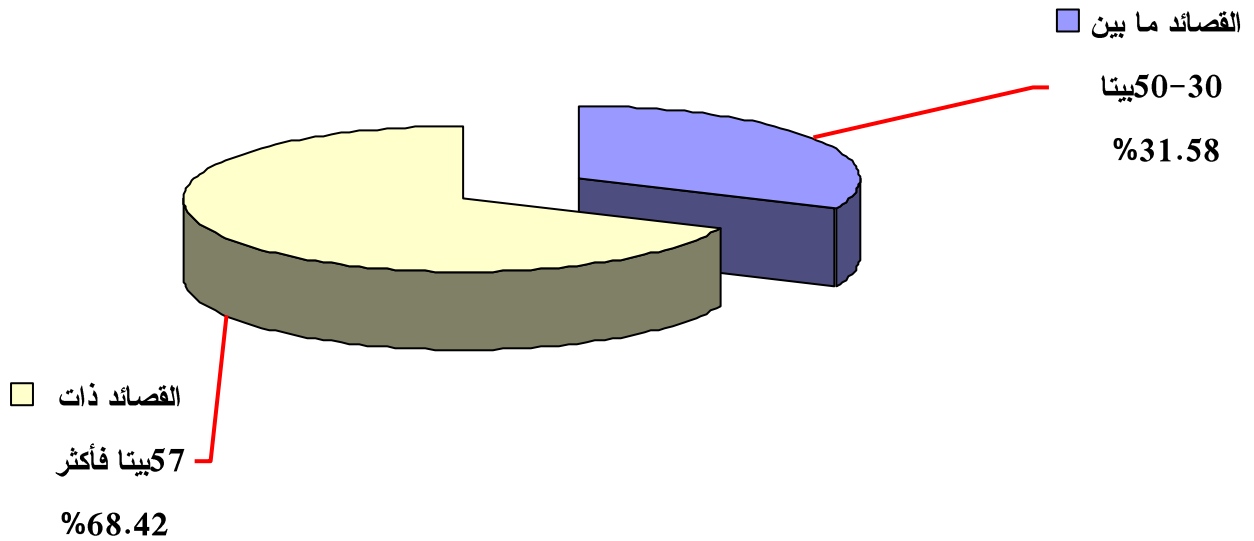
أول ميزة يمكن لقارئ الديوان ملاحظتها، هي طول القصائد، التي تمتد على صفحات المدونة، ومن خلال عملية إحصائية قمنا بها لأبيات قصائد الديوان، التي بلغت سبعا وخمسين قصيدة (57)، شكلت القصائد التي قاربت الخمسين بيتاً فأكثر أكبر نسبة، حيث

1 - ينظر: مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، دار توبقال للطباعة، القاهرة، مصر، ط 1، 1997، ص 11.

2- ينظر: عبد القاهر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، 1422هـ - 2000م، ص 108.

3 - أحمد أمين : النقد الأدبي، ص 13.

بلغت 68.42%، أما باقي القصائد فتراوحت ما بين (30-49 بيتا) حيث بلغت نسبتها المئوية: 31.58% ونستطيع تمثيل هذه النسب بدائرة نسبية :



والصور لديه في موضوع واحد وهو التوسل ومدح النبي P، والتقرب إلى الله تعالى . ورغم ما يشوب هذه القصائد الطوال من التكرار في المعاني، ومواظبتها على اللازمة في كل المقطوعات-وهذا ربما يعود إلى اعتماد الشاعر على الذاكرة في حفظ قصائده، مما يحدث التكرار غير المقصود-، إلا أنها على العموم تمتاز بالتماسك الهيكلي والقوة في النسج والإلحاح على الفكرة .

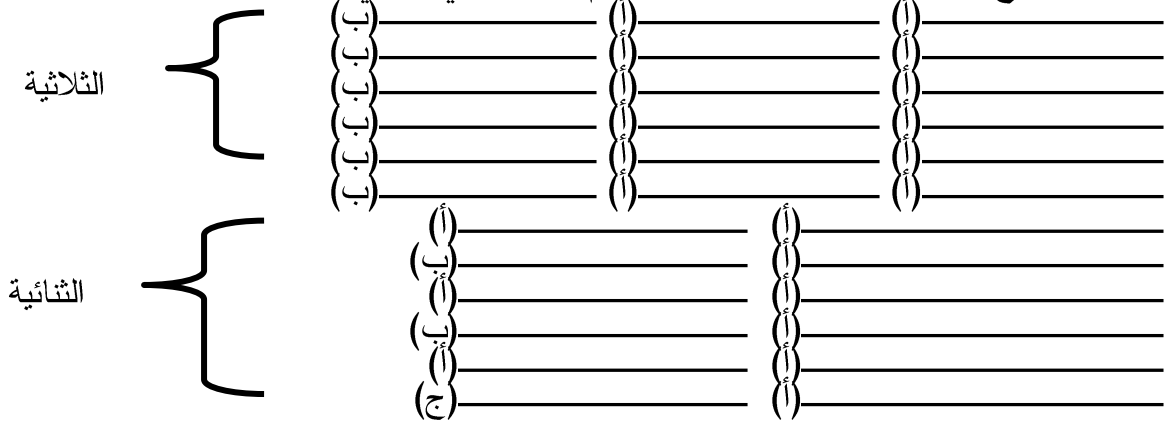
وقد عمل بطبجي على التنويع في قوافي وروي المقاطع التي تتكون منها القصائد الطوال، بل وتعدى التنويع إلى شكل البيت الشعري، فتارة يكون ثنائيا وتارة ثلاثيا وهكذا، حتى لا يكون طول هذه القصائد باعثا للملل عند المتلقي الذي يشعر أنه في نشاط دائم، بحيث يتفاعل مع الإيقاع الموسيقي للقصيدة، فلا يشعر بطولها وكثرة ألفاظها وتراسلها، ولنأخذ مثلا من قصيدة "يامن ليك الدوام" البالغ عدد أبياتها ستة وخمسين بيتا (56)، حيث يقول: (1)

لَوْ عَلِمُوا بِيَا أَهْلَ الْهُوَى لَوْ كَانَ أَتَبَدَّلْتُ كُنْيَتِي قَيْسُ الثَّانِي مِنْ كَثْرَةِ مَا قَصَبْتُ مِنَ الْمَحَانِ الْعَشَقُ الْجَوَادُ
هَذَا لِي عَشْرُ سَنِينَ بِالنَّمَامِ أَنْتَبَعُ فِي مَرَوْ مَا أَرْمَقْتُهُ بِأَعْيَانِي فِي كُلِّ النَّهَارِ وَكُلِّ لَيْلٍ وَحَشَّةُ لَيَا يَنْزَادُ
بَدَلْتُ هُنَاءَ النَّوْمِ بِالسَّهَرِ الْكُرُوبُ أَصْغَى يَا مَنْ تُكُونُ كَيْسَ سَيْسَانِي أَنَا الْمَحْرُوجُ بِلَيْعَةِ الْهُوَى فِي دَوَاخِرِ الْعُضَادُ
أَلُفُّ يَا رَبَّ الْخَلْقِ بَيًّا وَبُكُلِّ مَنْ بَحَالِي عَاشِقُ
مَالِي غَيْرُكَ يَحْصِي الدُّوَيَا يَا مَنْ أَمْرُكَ بَيْنَ الْكَافِ وَالنُّونِ

كما وزع شاعرنا أبياته في قصيدته "غيثي يا من خبرك شاع" بين البيت الثلاثي،
والثنائي طلبا للتنوع، وخلق حركية ودينامكية على القصيدة، التي أربت على واحد
وخمسين بيتا (51)، مراعاة لحال المتلقي حتى يأسره في متن النص، ويربط سمعه به ويشد
فكره إليه: (1)

يَا الشَّيْخَ الْمَجْدُوبَ أَهْرَبْتُ لَكَ بِأَنْكَادِي
رُوفٌ لَخْدَيْكَ قَاصِدٌ لَيْكَ دَيْرٌ مُرَادُهُ
طَالِبٌ أَنْشُوفُكَ يَا الْأَمَجْدُ
يَا الْفَحْلَ الْأَقْطَابُ الْوَاكِدُ
مَنْ مَدَامَكَ بَاغِي نُورُ
أَيَزُولُ تَسْهَاهُ
لَا غَنَى نِيرَانِي تَهْمَدُ
مَنْ أَدْعَاكَ بَغِيْتُ أَنْزُودُ

و نستطيع أن نمثل شكل القصيدة بالرسم التخطيطي التالي :



وعلى هذا المنوال تتوالى القصيدة في تركيب متنوع، حيث يعمل الشاعر على القفز
بين القوافي والإيقاعات والأشكال المتوفرة في الشعر الشعبي الديني الجزائري، وكأنه
يرسم لنا لوحة طبيعية جميلة، حيث نشعر بقوة اللغة في قصائده المطولة، والنسيج الذي
يحكمها، ونشعر بارتفاع السنфонية الموسيقية، مما يجعلك تنساق بدون شعور لاستكمال
القصيدة دون أن يتسرب إليك الملل .

ومن القصائد الطوال في ديوان بطبجي، قصيدة "يا الجيلاني غالي الشان يا السلطان"
التي بلغ عدد أبياتها مائة وواحد وخمسين بيتا (151)، وتتحدث عن المعاناة التي تكبدها
بطبجي من جراء هذا العشق، حيث يجد القارئ نفسه متأرجحا بين وصف لنفسية الشاعر،
وبين تعداد وذكر الكرامات وأعمال الجيلاني، وإضافة الحركية والتنوع على الخطاب
الشعري، نوع في روي الأبيات وشكلها وأنماطها، حتى يستعذبها السامع، وهذا تماشيا مع
الأجواء الصوفية، والترديد والأنشيد التي يتجاذبها المريدون ويستعذبوها للوصول للنشوة
الروحية: (2)

لَا تَرُدُّ الشَّاكِيَ لَهْفَانَ يَا السُّلْطَانَ
فِي الْمَضَائِقِ وَالشَّدَّةِ لَا جُورَ عَنِّي

1 - نفسه، ص 174.

2 - المصدر السابق، ص 56.

يَا الْجِيلَانِي غَالِي الشَّانَ يَا السُّلْطَانَ
أَطْلُقْ أَسْرَاحِي بِرُكَاكُ
سَهْلٌ عَلَيَّ نَلْقَاكَ

جُودٌ وَ آعْطَفَ عَنِّي وَ أَطْلُقْ سَرَاحَ سَجْنِي
مَنْ الْجَفَاءُ يَا بَنَ خَيْرَةَ
لَعَلِّي ضُرِّي يَبْرَأَ

وتتخذ القصيدة من التنويع في بنيتها الخارجية الشكلية والداخلية الإيقاعية وسيلة لتغطية طولها، وجعلها مناسبة لمدرجات المتلقي، وهذا لا يتأتى إلا عن إلمام الشاعر بكل الأدوات الفنية، وبخبرة كافية بالشعر الشعبي وطريقة نظمه، وأشكاله المعروفة في المغرب العربي عموماً وفي الجزائر خصوصاً، لتلقى القصيدة القبول الحسن عند المتلقي، كما أن نبوغه الشعري كان على يد شعراء لا يعترفون بقصار القصائد ولا يعدونها شعراً ولا يعدون مبدعها شاعراً فحلاً، إنما الفحولة الشعرية عندهم تظهر في الطول والتحكم في الوزن (الميزان)، والتنويع في الروي والقوافي، وإظهار قوة النفس الطويلة والفروسية الشعرية، كما أن قصائد الشاعر موجهة بالدرجة الأولى للإنشاد في مدح النبي p والأولياء، فلا بد أن يزودها بالجماليات التي تكفل لها القيام بوظيفتها السامية، ومن هذه الأدوات الطول والإلاحاح على الموضوع والتركيز عليه.

وطول القصائد عند بطبجي مرهون بموضوعها، فكثيراً ما كان الشاعر يتوسل ويدعو برموز دينية، معددا إياها واحداً تلو الآخر أو مظاهر الكون فينتطرق إليها كلها، مما جعله يستفيض في الموضوع، وتتوالد عنده المعاني، وقد يلجأ إلى التكرار في بعض الحالات لكي يواصل تركيزه على الموضوع ذاته، وهذا ما نلاحظه شاخصاً في قصيدته "توسل بأسماء الله الحسنى"، حيث خصص لكل اسم من أسماء الله تعالى بيتاً شعرياً بلازمة، مما جعل القصيدة تتضخم وتستغرق في الطول لتصل إلى مائة وستة عشر بيتاً (116) موزعة على إحدى عشرة صفحة (11) من الديوان، حيث يقول: (1)

نَبْدَأُ بِأَسْمَاءِ اللَّهِ	يَا غَانِي عَنْ مَا سِوَاهُ	ثُمَّ الصَّلَاةَ لَرَفِيعِ الْجَاهِ	بِهَذَا يَكْمَلُ غِيَوَانِي
بِأَسْمَاءِ يَا رَحْمَنَ	نُتَوَسَّلُ وَ بِالْقُرْآنِ	الْمَلِكِ وَ سُورَةَ عُمُرَانَ	بِسُورَةِ الرَّحْمَنِ
بِأَسْمَاءِ يَا مَلِكِ	وَمَنْ تَرْضَى فِي خَلْقِكَ	بِالْكُرْسِيِّ وَ بَعْرَشُكُ	وَأَنْعَامِ الْجَنَانِي
بِأَسْمَاءِ يَا قُدُّوسَ	وَ بِالْكَوْثَرِ وَ الْفُرْدُوسَ	بِالْخَافِي وَ اللَّيِّ مَدَّسُوسَ	عَنْ رَمَقَاتِ الْأَعْيَانِي
بِأَسْمَاءِ يَا سَلَامَ	أَبْرِي جَسَدِي مِنَ السَّقَامِ	بِجَاهِ خَيْرِ الْأَنَامِ	مُحَمَّدَ الْعَدْنَانِي
بِأَسْمَاءِ يَا مُؤْمِنَ	وَ بِاللُّوْحِ وَ مَا كَايَنَ	بِسُورَةِ التَّغَابُنِ	أَجْلِي عَنِّي الْغَبَانِي

وفي قصيدة أخرى يمدح الشاعر فيها النبي p، متوسلاً ومستغيثاً بأسمائه وبسيرته وبأهله وعشيرته وزوجاته وبناته وصحابته r، وقد بلغت مائة وستة وثلاثين بيتاً (136)، لأنه عدد فيها كل حروف الهجاء العربية من الألف إلى الياء، ومع كل حرف يقدم مدحه للنبي p، ويبدأ كل مقطع بالصلاة والسلام عليه p، فيقول: (2)

بِسْمِ اللَّهِ نَبْدَأُ أَنْظَامِي بِالْأَلِفِ يُؤَلَّفُ بِالصَّلَاةِ عَلَى النَّبِيِّ الْمُخْتَارِ

1- المصدر السابق، ص 154 .

2 - نفسه، ص 254 .

مَنْ نَتَرَجُّوا شَفَاعَتَهُ حَرًّا وَ صَيِّفٌ
صَلَّى اللهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ الْبَاءِ
مَوْلُ الْمَعْرَاجِ صَاحِبُ الْحَوْضِ وَ طُوبَا
صَلَّى اللهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ التَّاءِ
يَا مَنْ فِي الْمُلْكِ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ
صَلَّى اللهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ الْجِيمِ
عِزُّهُ رَبِّي وَ زَادَ لَهُ فَضْلٌ وَ تَعَظَّمِيْمُ

غياث المذنبين من زمرات النار
الْبَارُّ قَلِيْطٌ هَاشِمِيٌّ فَخْرُ الْأَعْرَابِ
الْأَمِيْنُ الصَّدِيْقُ مُشْرِفُ النَّسَابِ
التَّوْرَاةُ وَ الزَّبُورُ وَ الْإِنْجِيلُ مَعَ الْفُرْقَانِ
صَلَّى عَلَى شَامَخِ الْقَدْرِ مَرْفُوعُ الشَّانِ
جَانَا مَنْ عِنْدَ رَبَّنَا بِشَيْرِ النَّذِيْرِ
مَنْ دُونَ الْأَرْسَالِ وَ الْأَنْبِيَاءِ وَدَّهَ بِالْخَيْرِ

فالقصيدة تمتد على سبع صفحات في المديح النبوي، حيث وفق في اختيار هذا الموضوع الديني الصوفي الذي يتناسب معه الطول في الخطاب، فلا يتسرب الملل للمتلقي لأن الشاعر زودها بالتسلسل المنطقي والترابط الوثيق والتناسق العميق الحاصل بين حروف الهجاء العربية.

وقارئ الديوان لا يمكنه أن يغفل هذه الميزة التي انطبع بها، فطول القصيدة من مقومات عمود الشعر عنده وإبراز للشاعرية في نظره، فجل قصائده لا تغادر هذه الصفة، وهذا يشير-كما سبق وبيننا- إلى شخصيته ونظريته للقصيدة الملحونة .

ب- البناء الهيكلي للقصيدة الشعبية (الفواتح و الخواتم) :

كانت القصيدة قديما متنوعة الموضوعات، مؤلفة من أبيات متجاورة متناثرة تنائر خيام الحي وبيوته في أرجاء القبيلة، فكل بيت من القصيدة شبيه بكل بيت وخيمة، لها مكانتها وحيزها الجغرافي وحرمتها حرمة صاحبها وأهله، فهو يتمتع باستقلالية وحرية في ذاته، ونادرا ما نرى العلة بين البيت السابق واللاحق فهي تجسيد لحياة القدماء وطريقة عيشهم في الصحراء الشاسعة الممتدة الأطراف.

ثم اتجهت القصيدة نحو التطور والتشكل والنضج، فاتخذت لنفسها طابعا خاصا، وحاولت أن تخلق انسجاما واتساقا داخليا فيها متخلصة من ذلك التشتت والتفرق بين عناصرها، وتبرز لتكون بنية واحدة متماسكة الأبيات وثيقة الصلة بينها، ومجندة كل الآليات المختلفة للحفاظ على تواصلها وترابطها، فذهبت القصيدة الحديثة تحاكي كل الفنون، وتفتح أمامها الآفاق لتبرز ذاتها وتفرض قانونها، لكنها رغم تطورها حافظت على بنائها التقليدي، خاصة القصيدة الشعبية الملحونة .

ونقصد بالشكل أو البناء ظهور القصيدة الشعبية بحلة وثوب متعارف عليه عند كل شعراء الملحون ومتذوقيه، وهو ثنائية الاستهلال أو الفاتحة أو المطلع أو الوصل بالنسبة للمقدمة التي يحرص كل الشعراء على الاهتمام بها، وإعطائها صبغة خاصة وحكمة وتقنية عالية، والطرف الثاني من الثنائية هو نهاية القصيدة، فلها على الأشهر مصطلحان هما الخاتمة والمقطع، وقد أولاهما الشعراء اهتماما وعناية لما فيهما من أهمية للقصيدة.

وحيث نتفحص قصائد بطبجي، نلمس اهتمامه الخاص بالفواتح والخواتم، وكأنه يعمل بالمقولة النقدية القديمة التي تقول عن الشعر «أوله مفتاحه»⁽¹⁾، مدركاً قيمة المطلع وتأثيره في المتلقي الذي يقبل عليك فرحاً عطشاناً يريد رياً من ماء الشعر، فإذا رأى انسجاماً وهوى في المطلع زاد إقباله، ووجد نفسه في موضوع القصيدة، فلا يكاد ينتهي منه حتى تفاجئه خاتمة مناسبة جميلة بليغة، فتثبت القصيدة في نفسه وذهنه .

1-المطالع (الفواتح، الاستهلال) :

المطلع أو الاستهلال أو الوصل هو أوائل الأبيات أو أول بيت من القصيدة⁽²⁾، حيث يشترط النقاد في المطلع الملاءمة للموضوع وجذب الانتباه ولفت نظر القارئ، موحياً بدلائل البيان، وهذا ما يجعل الشاعر يستتفر كل طاقاته للعناية بالمطلع، حتى يكفل لقصيدته النجاح، بل عليه أن يتحضر ويكون «على يقظة في حسن الابتداء، فإنه أول شيء يقرع به الأسماع، ويتعين على ناظمه النظر في أحوال المخاطبين والممدوحين، ويغير ما يتطرون منه ويكرهون سماعه ويتجنب ذكره»⁽³⁾، فيستجيب لأذواقهم حتى يقبلون على خطابه، وعليه أن يعمل بمطابقة كلامه لمقتضى الحال، حتى يؤثر في السامعين ويثير انتباههم وشوقهم للتطلع بشغف كبير إلى ما بعد المطلع، مما يجعل السامع مرتبطاً بالقصيدة لا يمكنه التخلص منها، فتلقى النجاح والرواج والحفظ بين الناس.

وعلى هذا الأساس تزينت القصيدة الشعبية على غرار الفصيحة بالمطلع الجيد، لجعل المتلقي لا يضرب عنها، فقد طعم شعراؤها بابها وفاتحتها بأجمل البدايات وأحلى المطالع، لعلمهم بأهمية مقدمة القصيدة، فهي الباب الذي نلج منه إلى النص الشعري، وبواسطته ننفذ إلى الموضوع والمتن .

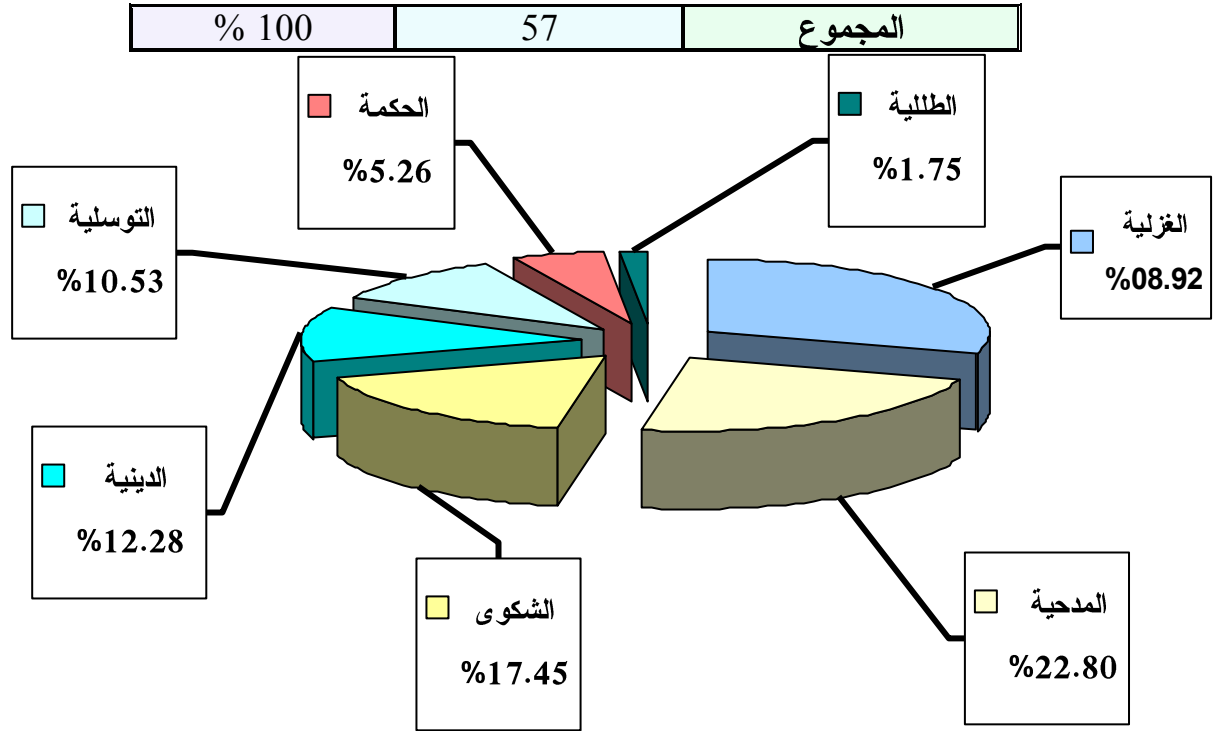
وحيث نغوص في نصوص بطبجي متتبعين القصائد الواردة في الديوان، والبالغ عددها سبعة وخمسين نصاً شعرياً (57)، نجد أنه قد كساها بمطالع متنوعة، بين الدينية والمدحية والغزلية والتوسلية والشكوى والحكمة والطللية . وقبل اللوج في التحليل، نستظهر هذه الفواتح بالنسب المئوية، ونمثلها بالدائرة النسبية، حتى تظهر لنا جلياً ونستطيع التعليق عليها وهي كالتالي :

النسبة المئوية	عدد الفواتح	الفواتح
29.80 %	17	الغزلية
22.80 %	13	المدحية
17.54 %	10	الشكوى
12.28 %	07	الدينية
10.53 %	06	التوسلية
05.26 %	03	الحكمة
01.75 %	01	الطللية

1-النواحي : مقدمة صناعة النظم والنثر، تحقيق : محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د ط، د ت، ص 49- 50 .

2-ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص 217 .

3-يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 02، 1983، ص 207 .



نستنتج من خلال هذه النتائج المتوصل إليها، والنسب التي افرتها العملية الإحصائية أن بطبجي قد وظف سبع (07) فواتح متنوعة في ديوانه، حيث أخذت المقدمات الغزلية حصة الأسد فيها، بنسبة تقدر بـ 29.82%، فقد تربعت على سبعة عشرة (17) قصيدة، ففي الغزل الصوفي يقف الشاعر على الترجم بذاته ووليه، مرسلًا شوقه وحنينه وحبّه، فالشاعر بهذه المقدمة يفصح عن ذاته العاشقة للطهر والإيمان والرقى إلى مصاف الأولياء وعالمهم المقدس، إنه يتغزل بالحب المفقود الغائب، ويطمح أن يتلذذ به، وقد قضى عليه الشوق والوجد والانتظار، فشكى همه لأهل الهوى : (1)

أَعْدُرُوا يَا أَهْلَ الْهُوَى مَنْ عَقَلَهُ طَارُ
خَبِلَ عَقْلِي وَفِي قَلْبِي شَعَلَتْ نَارُ
شَبِلَ الْأَقْطَابُ لَوْ أَنْظَرْتُهُ بِالْأَبْصَارُ
مَنْ ذَاقَ الْحُبَّ كَيْفَ يَصْبِرُ
طَالِبُ لَوْ فِي الْمَنَامِ نَنْظُرُ
مَا يَبْقَى فِي الْجَوَارِحِ ضُرُ

ويشير في مقدمة غزلية أخرى إلى هجر حبيبته وأثره على، فيقول : (2)

مَحْبُوبُ الْقَلْبِ مَا لَهُ بِلَا سَبَبٍ عَدَانِي
وَأَشْرَقَ فِي مَيِّزِ أَكْنَانِي
سَهْسَهَ عَظْمِي وَحَازَنِي دُونَ الطَّرَادِ أَخَذَانِي
مَنْ بَحَرَ الْحُبَّ أَسْقَانِي
بَعْدَ أَصْبَغْنِي بِطَابَعِ الْحُبِّ عَلَى الْعُضَادِ
وَأَمْلَكْنِي دُونَ الْمَسَاوِمَةِ
وَأَسْكَنَ فِي مَيِّزِ مُهْجَتِي حُبَّهُ لَا تَحْيَاذِ
وَأَضْرَبْنِي ضَرْبَهُ مَعْدَمَةَ

1-الديوان، ص 177 .

2-نفسه، ص 75 .

ويتدرج الشاعر بعد هذا المطلع المؤثر في المتلقي وموضوع هـ، للانتقال للتوسل وعرض كرامات الأولياء، والإنشاد في حبهم ومدح النبي p، وكثيرا ما كانت المقدمة الغزلية عند بطبجي تتلوها مشاهد الحب والاستغاثه والمدح بصيغة غرامية للمحبيب . والملاحظ على هذه المقدمات القرب الشديد من مقدمات الغزليين الجاهليين، حيث تتقارب معها في توظيف ألفاظها وأفكارها ومعانيها، وهذا يدل على ثقافته واطلاعه على الشعر والتراث العربي القديم، ويتقارب كذلك مع الشعراء الصوفيين الفصحاء في طرق المعاني الغزلية؛ كالحلاج والششتري وابن عفيف التلمساني⁽¹⁾ والمنداسي، وتظهر ثقافته الأدبية من خلال أفكاره وخطابه: (2)

لَوْ عَلِمُوا بَيَّا أَهْلَ الْهُوَى لَوْ كَانَ أَتَبَلَّتْ كُنَيْتِي قَيْسُ الثَّانِي مِنْ كَثْرَةِ مَا فَصَّيْتُ مِنَ الْمُحَانِ الْعَشَقُ الْجَوَادُ
هَذَا لِي عَشْرُ سَنِينَ بِالتَّمَامِ أُتَبَّعَ فِي مَرُوءٍ مَا أَرْمَقْتُه بِأَعْيَانِي فِي كُلِّ النَّهَارِ وَكُلِّ لَيْلٍ وَحُشَّةٍ لَيَّا يَنْزَادُ
بَدَلْتُ هُنَاءَ النَّوْمِ بِالسَّهْرِ الْكُرُوبِ أَصْغَى يَا مَنْ تُكُونُ كَيْسُ سَيْسَانِي أَنَا الْمَخْرُوجُ بِلَيْعَةِ الْهُوَى فِي دَوَاخِرِ الْعُضَادِ

ويعرض بطبجي أوصاف محبوبه، فيتغنّى بجماله، حيث تفرد بخصال وجماليات دون سواه من العامة، ويظهر تعلقا وإعجابا به، فقد ملكه حبا، وسباه عشقا، ليكون الربط بين المقدمة والموضوع، والتوافق بين المطلع والمتن، وحتى لا يحيد بالقارئ ولا ينفلت منه المستمع، فيبعث فيه التشويق والرغبة في إكمال القصيدة، لأنه يعلم «أن في الغزل يكون اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، والتعليل باستنشاق النسائم، وغناء الحمائم، والبروق اللامعة، والنجوم الطالعة، والتبرم من العذال، والوقوف على الأطلال... ناسب بين الألفاظ والمعاني في تأليف الكلام، وكن كأنك خياط يقدر الثياب على مقادير الأجسام» (3)، وفي ذلك يقول: (4)

مَآني طَامَعٌ بِوَصَالٍ مِنْ أَهْوَيْتُهُ وَلَا مِنْ الْمَحَبَّةِ قَاطِعٌ إِلَيَّ
نَتَهَنَّى كُنْ أَلَّا أَرْمَقْتُه نَبْرًا مِنْ الْعَلَلِ مَا يُصَادِفُنِي يَاسُ
هَذَا الْمَحْبُوبُ الَّذِي أَعَشَقْتُه مَا هُوَ بَحَالٌ مِنْ عَشَقُوا قَاعَ النَّاسِ

كما نفسر ارتفاع نسبة المقدمة الغزلية بين باقي المقدمات لعلم الشاعر بالنقل المعنوي للغزل، ومدى توظيفه الواسع في الشعر العربي قديمه وحديثه، فلا نجد قصيدة تخلو منه سواء بالتصريح أو التلميح أو بالرمز، لأثره في النفوس .

1- وهو أبو الربيع سليمان عفيف الدين بن علي بن عبد الله بن علي بن ياسين العابدي الكومي، المولود حوالي سنة 613 هجرية، الموافق للسنة 1216 للميلاد، المعروف عند سكان تلمسان "بسيدي حفيف". ولقب العابدي نسبة للعباد، سافر إلى المشرق أين أخذ علوم عصره فنبغ في الشعر الصوفي وتوفي سنة 688 هجرية (ينظر: خليل الصفدي : الوافي بالوفيات، ج 1، ص 350) .

2- الديوان، ص 81 .

3- النواحي: مقدمة صناعة النظم و النشر، ص 42 .

4- الديوان، ص 82 .

ويتميز الشاعر بالبلاغة وجمال التصوير في كل مقدماته الغزلية، بواسطة تراكيب وألفاظ وعبارات اللغة الشعبية، واللهجة الجزائرية التي تستمد أصولها وأسسها من الفصحى، فكثيرا ما تشدنا مطالعه وتجعلنا نشرب إلى الشخصية المتغزل بها، وصاحب الوصف، لكننا نتفاجأ أن الشاعر لا يتغزل بامرأة أو زوجة أو حبيبة، إنما بمحبوبه شيخه، الذي يسعى لمرضاته والظفر بالنظر إليه وزيارته .

إن شاعرنا يستعمل جل مصطلحات الغزل مبدعا ومتألقا، وخلاقا للصور الشعرية المعبرة عن شخصيته، ومراعيًا للمتلقى أساس العملية الإبداعية : (1)

يَا لَايْمُ الْهُوَى كُفْ هَذَا الْقَوْلِي
سَيِّدُهُ يَسْلُكُهُ الْوَقَاحُ الْفَعَالِي
وَ عَسَى اللَّيِّ خَدَمَ سَيِّدَ جَمْعِ الْأَبْطَالِي
وقوله كذلك : (2)

رَأْنِي يَا بِمُوسَى مَجْرُوحَ بِلَا أَمْوَاسٍ
جُرْحُ الْمَحَنَةِ مَعْرُوسٍ فِي غُمُوقِ الطَّمَّاسِ
وقوله : (3)

ذَا الزَّيْمَانُ وَ أَنَا عَاطِبٌ بِالشَّوْقِ قَاصِرُ
فِي الدَّلِيلِ مُكْوِي كَيَاتِ بِلَا مُحَاوِرُ
حَذَا مَا بِحَالِي فِي ذَا الْعُشَاقِ صَابِرُ

ويقترّب بطبجي كثيرا من ألفاظ وعبارات الشعر الغزلي الفصيح، ومعانيه في وصف شوقه فيقول: (4)

كَيْفَ يَبْرَأُ مَنْ طَعْنَهُ نَبْلُ الْهُوَى مَنْ كَيْدُ الْقَوْسِ
كَيْفَ يَهْنِي مَنْ فَارَقَ زَهْوُ خَاطِرُهُ مَنْ بَعْدَ الْوَنَسِ
كَيْفَ نَنْسَى مَحْبُوبِي يَا أَهْلَ الْهُوَى مَنْ فَاقَ الشَّدَمَسِ
وقوله : (5)

الْيَوْمَ الْعَيْدُ فِيهِ جَمِيعُ الْأُمَمِ تَتَغَافَرُ
طَامَعٌ نَنْشُدُ فِي رِكَابِكَ يَا زَهْوُ الْخَاطِرِ
هَذَا عَيْدِي وَ زَهْوُ قَلْبِي حَكِي لِلْحَاضِرِ

وهكذا تحتل المقدمة المدحية المرتبة الثانية في ترتيب فواتح قصائد ديوان بطبجي، حيث تربعت على ذؤابة ثلاثة عشرة قصيدة (13) من أصل سبعة وخمسين قصيدة (57)،

1- نفسه، ص 98 .

2- نفسه، ص 133.

3- نفسه، ص 118.

4- المصدر السابق، 126 .

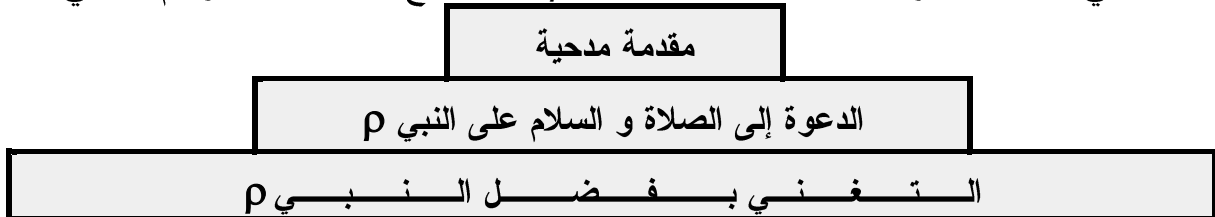
5- نفسه، ص 128.

ونسبة تصل إلى 22.80%، حيث كانت نسبة مدح النبي p أكبر النسب، فقد خصص الشاعر جزءاً من قصائده في التغني بشمائله وسيرته، معرجاً على ذكر أهله وصحابته. ولعل بطبجي يهدف من هذا إلى تعليم الناس فائدة الصلاة والسلام على النبي p ، بل وداعياً كل المؤمنين إلى المداومة عليها، ثم يمر بعدها إلى موضوع القصيدة، وهو التوسل بأسماء وصفات صاحب النبي p ، وفي نفوس المسلمين، طالباً لنفسه الرحمة بهذا الذكر، ومن أمثلة هذه الفواتح: (1)

أَحْسَنَ خِيَارَ مَا نَذْكُرُ فِي الْأَوْزَانِ	نَبِّدْ بِاسْمِ عَالِي الْعُلْيَا
فِي مَدْحِ النَّبِيِّ مَشْرِفُ الْأَدْيَانِ	طَهَ الْأَمِينُ سَيِّدُ رُقِّيَّةِ
مُشْرِفُ النَّسَبِ صَاحِبُ الْفُرْقَانِ	سُلْطَانُ الْإِنْسِ وَالْجَنَّةِ
و قوله: (2) فِي قَوْلِي نَبِّدْ أَنْعَظْ	مُحَمَّدُ مَوْلَ الْغَمَامَةِ
أَنْعَظْ	وَأَعْبَقْ بِأَرْيَاخَةِ نَسِيْمَةِ
حُبِّهِ فِي قَلْبِي أَتْلَايِمُ	عَلَى طَهَ شَفِيعِ الْأُمَةِ
صَلِّ يَا رَبِّي وَسَلِّمْ	

وإن هذه القصائد اتخذت منحى دينياً بحثاً، وتغنت بالشمائل المحمدية، ونهج الشاعر فيها الشعر الصوفي الفصيح، فاتخذت من الفاتحة المدحية مقدمة لها وعينة أولى لخطابها لمناسبتها الموضوع، وجلبها للقارئ وأسرها للسامع الذي يفتتن قلبه بمدح النبي p ، فيقبل على القصيدة حبا فيه، ويسافر مع الشاعر على قارب الصور والمعاني في بحر القصيدة، لينعم بالمديح النبوي .

وغالبا ما يتجه الشاعر بعد المقدمة المدحية إلى ثلاثة مواضيع على الأكثر؛ أولها الدعوة إلى الصلاة على النبي p وبيان قيمتها، وثانيها تبيان قيمة شخص النبي p ، وأثر وجوده في الدنيا، وآخرها وصف صفاته وجماله p ، ونستطيع تمثيل ذلك بالرسم البياني:



وقد تتجه القصيدة في منتها إلى التوسل به p ، وبصفاته وقدره وقيمه عند الله تعالى، وفي قلوب المؤمنين، ويتخذها الشاعر سبيلاً للذكر والدعاء: (3)

نَسْبِي عَلَيْكَ يَا بَلْقَاسُ	يَا صَاحِبَ الشَّفَاعَةِ الْكُبْرَى
يَا سَيِّدَ مَنْ أَسْجَدُ وَأَتَقَدَّمُ	وَأَفْتَحُ أَبْوَابَ الْجَنَّةِ الْخَضْرَاءِ

1 - نفسه، ص 234.

2- نفسه، ص 237.

3- المصدر السابق، ص 234 - 235 .

أنا أهربت لك بذنوبي خيفان يا ظريف الحلة
صلوا على النبي يا حضرا من لا عليه صلى يندم
وعلى أساس هذا المخطط تنقاد جل القصائد ذات الفواتح المدحية، وتندرج على
النوال والرسم الذي وضعه الشاعر، وكأننا أمام أنموذج وقالب واحد لا يحيد عنه بطبجي
قيد أنملة، مما يجعلنا نقول أن هذه القصائد موجهة للإنشاد الديني والتغني والترنم في
حلقات الذكر الصوفي، بل وتعد أورادا صوفية، وقد وفق الشاعر في اختيار الفاتحة
المناسبة لها والمتوافقة مع متنها وموضوعها .

وقد احتلت مقدمة الشكوى المرتبة الثالثة في قصائد الديوان حيث كانت مقدمة لعشر
منها، وبنسبة تقدر بـ 17.54%، ويفسر ذلك أن شاعرنا تألم كثيرا في تجربته الروحية،
حيث كان يعاني من توجسات نفسية كثيرة، ورغبة في الارتقاء بنفسه إلى مصاف
الأقطاب والشيوخ، فلا نعجب أن نجده يفتح قصائده التوسلية والمدحية بمقدمة الشكوى،
لتبيين حالته وألمه للمتلقي حتى يعذره لما يذهب إليه، يقول : (1)

أَنَا نَذَرْتُ أَسْمَكَ فِي الشَّدَةِ فَالِيٍّ وَأَنْتَ أَهْدَيْتَنِي يَا مُوَلَّ بَغْدَادُ
خَلَيْتَنِي أَمْزِلَفَ مَانِي فِي حَالِيٍّ مَجْرُوحٌ فِي الدَّوَاخِرِ سَهْمُ التَّنْهَادُ
الْعَارَ لَيْكَ يَا مَنْ حَرَمْتَ أَنْعَاسِي وَأَهْدَيْتَ خَاطِرِي يَنْحَمَسُ تَحْمَاسُ

يشتكى الشاعر لوليه الصالح وللقارئ في آن واحد حالته، فهو مجروح بسهام الفراق
والبين الذي رماه به حبيبه، وقد زاد آلامه كثرة عذاله وحساده، ثم يمر إلى موضوع
القصيدة وهو التوسل بالمقدسات الدينية، وقد أسر المتلقي وأخذ بقلبه، حيث يقول : (2)

بجاه الأنبياء و في لي مرادي يا فاخر النسب أصل الجود إيجود
سَيِّدَ عَلَى الْغَنِيِّ وَ عَلِيَّكَ إِعْتِمَادِي يَا سَيِّدَ الْأَوْلِيَاءِ وَفِي لِي الْمَقْصُودُ
أَقْضِي مَارَبِّي وَ أَرْفَعُ جَمِيعَ أَكْسَادِي وَ أَبْرِي غَلَائِلِي يَا وَافِي الْعُهُودُ

فقد استطاع الشاعر أن يوفق بين مقدمة الشكوى ومنتها وموضوعها فهي متوافقة
منسجمة متلائمة، وكأنه بهذه المقدمة يعلن عن توجه موضوع القصيدة لكي يوضح للقارئ
خطتها، ويتبع نفس المنهج في قصيدة أخرى، فيقول : (3)

أَقْصَدْتُ لَكَ مَتَهْلِكَ حَيْرَانُ يَا سُلْطَانُ لَا تَخَيِّشْ يَا سَيِّدَ الصَّلَاحِ ظَنِّي
لَا تَرُدُّ الشَّاكِي لَهْقَانُ يَا السُّلْطَانُ فِي الْمَضَائِقِ وَ الشَّدَةِ لَا جُورَ عَنِّي
يَا الْجِيلَانِي غَالِي الشَّانُ يَا السُّلْطَانُ جُودُ وَ أَعْطَفَ عَنِّي وَ أَطْلَقَ سَرَاحَ سَجْنِي

وقوله : (1)

1 - نفسه، ص 100.

2 - نفسه، ص 101.

3 - المصدر السابق، ص 56.

آه يَا مُوَلَّى بَغْدَادُ جَيْتَكَ شَاكِي بَغْلَالِي
دَاوَيْنِي نَبْرًا بَصْرَحَتَكَ يَا وَلِي الله آه يَا رَأَيْسَ بَخْرِي
دَاوَيْنِي مَنْ الْأُمْرَاضِ وَابْرِي بِذَوَاكَ اذْخَالِي

وعادة ما يبوب بطبجي قصائده أيضا بالفواتح الدينية، التي أخذت المرتبة الرابعة في ترتيب فواتح الديوان المتنوعة، حيث كانت على رأس سبع (07) قصائد بنسبة تقدر: 12.28%، وأغلب هذه المقدمات تهتم بذكر الله تعالى، ثم تنتقل إلى مختلف المعاني الصوفية التي يرددها ويلح عليها⁽²⁾، ثم يتعرض إلى موضوعات المدح والتوسل، وترتكز المقدمة الدينية على شكر الله «أو يتوجه بالخطاب إليه وطلب الرحمة حين يدعو ويتوسل، وأحيانا أخرى يصور حزنه وبكائه منذ المطلع، ليشير إلى ما يعاني من آلام نفسية فيرثي نفسه بكاء عليها وعلى ضلالها، ثم ينتقل إلى الصلاة على الرسول p، بعد ذلك ليدخل في موضوع المدح، وأحيانا يتوجه بالحديث إلى النفس أو إلى القلب يؤنبه ويحثه على فعل الخير، ويتخذ من هذا سبيلا للحديث عن الحب الذي ينتقل منه إلى مدح الرسول p، وهو حب أيضا»⁽³⁾.

فهذه الفواتح الدينية تشع جوا مهيبا إيمانيا ساطعا بنوره على نفسية المتلقي، فيتهيب بهذا الجو وتتضخم القيمة المعنوية للقصيدة لما تطرقه من موضوعات وتسرده من أحداث، فقد هيأت هذه المقدمة المتلقي وجعلته يقدس الموقف ويحترم المقام:⁽⁴⁾

نَبْدًا بِسْمِ الرَّحْمَنِ هِيَ الْمَبْدَأُ فِي أَوَّلِ السُّطْرِ
ثُمَّ الصَّلَاةُ الْعَذَنَانُ نَعْمَ رَسُولُهُ وَحَبِيبُهُ

وتكاد تكون الموضوعات التي تلي الفاتحة الدينية متشابهة، لأن الشاعر التزم بمجموعة من المحاور في خطابه ولم يخرج عنها، وبقي يدور في فلكها، ويسير في طريقها، وكلها تصب في ذكر الله ونبيه الكريم، وبذلك انحصرت هذه المقدمة في هذا الإطار ولم تحد عنه.

وغالبا ما تغوص القصيدة في الذكر والدعاء والتوسل والاستغاثة، حيث يعبر الشاعر عن التزامه بموضوعه الذي من أجله نظمت القصيدة، فيقول:⁽⁵⁾

نَبْدًا بِأَسْمِكَ اللهُ يَا غَانِي عَنْ مَا سِوَاهُ ثُمَّ الصَّلَاةُ لَرَفِيعِ الْجَاهِ بِهَا يَكْمَلُ غِيَوَانِي
بِأَسْمِكَ يَا رَحْمَنَ نَتُوسَلُ وَبِالْقُرْآنِ الْمَلِكُ وَسُورَةُ عُزْرَانَ بِسُورَةِ الرَّحْمَنِ
بِأَسْمِكَ يَا مَلِكُ وَمَنْ تَرْضَى فِي خَلْقِكَ بِالْكُرْسِيِّ وَبِعَرْشِكَ وَانْعَامَ الْجَنَانِي

1- نفسه، ص 165.

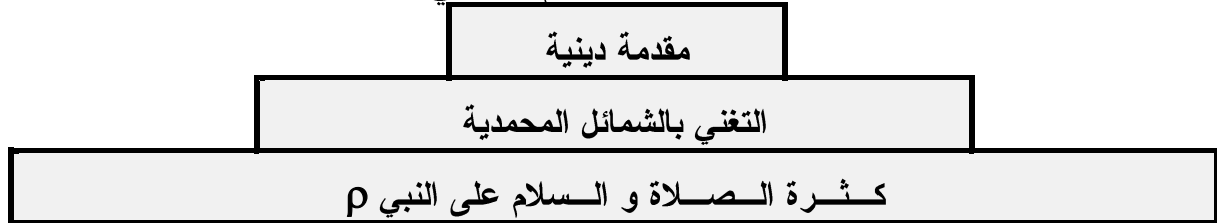
2- ينظر: عبد الله الركبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 507.

3- نفسه، ص 506.

4- الديوان، ص 136.

5- المصدر السابق، ص 154.

بِاسْمِكَ يَا قُدُّوسَ وَ بِالْكَوْثَرِو الْفَرْدُوسَ بِالْخَافِيَوَاللِّي مَدْسُوسَ عَنْ رَمَقَاتِ الْأَعْيَانِي
 بِاسْمِكَ يَا سَلَامَ أَبْرِي جَسْدِي مِنَ السَّقَامَ بِجَاهِ خَيْرِ الْأَنَامَ مُحَمَّدَ الْعَدْنَانِي
 بِاسْمِكَ يَا مُؤْمِنَ وَ بِاللُّوْحِ وَ مَا كَايَنَ بِسُورَةِ التَّغَابُنِ أَجْلِي عَنِي الْغَبَانِي
 غير أنه في بعضها يشذ عن هذه القاعدة، فيفرد دعاءه لله فقط، خاضعا ذليلا طالبا عفوه
 ورحمته، متوسلا إليه بخلقه وبديع صنعه في الكون، حتى تتحقق أمانيه: (1)
 فِي أَنْظَامِي نَبْدَا بِاسْمِ الْغَنِيِّ الدَّائِمِ نَعْمَ الْجَوَادُ خَالِقُ الْخَلْقِ الْمَهِيْمِنِ كَفَيْلُ الْعِبَادِي عَالِي الْقُدْرَةِ سُبْحَابُهُ لَطِيفُ بَعْبَادِهِ
 مَنْ أَرْفَعَ سَبْعَ أَطْبَاقٍ بِقُدْرَتِهِ فِي الْهَوَاءِ مِنْ غَيْرِ أَعْمَادٍ وَ أَسْبَطَ سَبْعَ أَرْضِينَ بِغَيْرِ أَوْتَادِي سَارِعُ الْإِعَانَةِ اِيْكَافِي جَمِيعَ قَصَادُهُ
 وقد يفرد القصيدة ذات الفاتحة الدينية أيضا للمديح النبوي فقط، معرجا على الدعاء
 والتوسل، ومكثرًا من الصلاة عليه عدد الموجودات والعينات في الدنيا والآخرة، ويمكننا
 تمثيل سير القصائد ذات المقدمة الدينية بهذا الهرم التمثيلي :



لننتقل إلى العتبة النصية الأخرى التي جعلها بطبجي فاتحة لخطابه الشعري، فهي
 المقدمة التوسلية، التي تربعت على ست (06) قصائد متنوعة ومتفرقة على الديوان،
 وبنسبة تقدر بـ : 10.52 % .

وكانت هذه الفواتح ذات موضوع واحد في مسألة التوسل، حيث يرسل بطبجي
 توسلاته دوما بالأولياء الصالحين، كنوع من التقرب والوصول إلى حضرتهم، ومجبرا
 نفسه على المجاهدة والرياضة الروحية الدينية، وقد عالجنا وتطرقنا كثيرا موضوع
 التوسل كمحور بارز في الديوان، وعرضنا لأنواع التوسلات، وطريقة سردها وتلونها
 وأدائها ومقاصدها وخلفياتها النفسية عنده .

ونظرا لهذه القيمة والاعتقاد في الأولياء، بوب الشاعر بعض قصائد مدحه لهم
 والتغني بأخلاقهم وكراماتهم بالتوسل، خاصة وليه عبد القادر الجيلاني، مركزا على حبه،
 محاولا لفت انتباه المتلقي وجلب ذهنه إلى متن القصيدة، حيث يقول: (2)

عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
 دَاوِي حَالِي يَا بُوعَلَامَ اللَّهُ رُوفٌ عَلَيَّ

فالشاعر في فاتحته التوسلية يبدأ بذكر اسم شيخه "عبد القادر" الجيلاني ويتبعه بالنداء
 "يا بوعلام" كدلالة على التضخيم والاهتمام به، وإعطائه مكانة مرموقة ومهمة في نفسه
 وفي قصيدته، ليطلب منه أن يداويه ويرأف به "داوي حالي/ الله روف علي" .

1- نفسه، ص 174 .

2- المصدر السابق، ص 45 .

إن الفاتحة تعطينا لمحة وجيزة عن مضمون القصيدة، وخطوطها العريضة، وفي نفس الوقت تشدنا بجوها التوسلي، الذي يتعالى من نفس الشاعر، فنرغب في معرفة آلامها وأحزانها التي دفعته إلى هذه التوسلات .

وقد تبدأ الفاتحة أحيانا بتشخيص نفسية الشاعر، مصورا إياها لاجئة ضعيفة لشيخها، هاربة لحضرته من آلام الدنيا، فيقول : (1)

أَنَا أَهْرَبُكَ يَا عَزَّ الْقُصَاذُ بَغْدَادُ يَا كَامِلَ الْخَصَائِلِ فُكْ أَخْبَالِي
أَنْتَ مَغِيثٌ مَنْ لَا عُنْدَهُ قَوَاذُ بَغْدَادُ أَنْتَ إِمَامُ الْأَقْطَابِ وَالْأَبْدَالِي
رَبِّي أَعْطَاكَ رَفْعَةً دُونَ الْعِبَادُ بَغْدَادُ فِي الْمُلْكِ مَا آدَنَّا كَالْمَلَاكِ وَالْإِي

وقد نجد أن المقدمة تركز على ثنائية متلازمة متقاربة؛ هي نفس الشاعر الضعيفة المكسورة الموسومة بالحزن والأسى، والشيخ الذي يظهره قويا منقذا في الشدة والرخاء، مضافا عليه جل الصفات الحسنة المرصودة في المخيلة الشعبية، حيث يقول : (2)

أَنَا جَيْتَكَ قَاصِدُ يَا الْفَحْلَ سَيِّدِي مُحَمَّدُ
الْحَرَّاقُ الْوَاكِدُ غِيْثِي يَا سَيِّدَ أَحْمِيَانِ (3)
يَا غِيَاثَ الْمَلْهُوْفِ يَا إِمَامَ أَهْلِ التَّصَرُّوفِ (4)

وقد نهج الشاعر في هذا طريق شعراء الملحون الصوفيين في التوسل، الذين حاولوا صياغة نظرتهم الصوفية انطلاقا من فهمهم وتجربتهم، وعلى العموم «فهؤلاء الشعراء جميعا ينتمون لطرق صوفية وثقافتهم متقاربة ومشاربهم متشابهة ومحصلهم اللغوي قد يتفاوت من شاعر لآخر ولكنهم يتفقون في الصياغة » (5) .

كما وظف بطبجي فاتحة الحكمة والفاتحة الطللية، لكن بقدر ضئيل بالنسبة لباقي المقدمات، حيث وردت الحكمة على رأس ثلاث قصائد بنسبة تقدر بـ: 05.26 %، والطللية وردت على رأس قصيدة واحدة بنسبة تقدر بـ: 01.75 %، وهذا يدل على عدم اهتمام الشاعر بهذه المقدمات، لأنها لا تخدم موضوعاته ولا مضمون قصائده، كما أنهما يتطلبان جهدا وفكرا وعناء فنيا لاستحضارها، وهذا ما جعل شاعرنا يصرف النظر عنهما، فلم يولهما اهتماما كبيرا، كما لم يحرص على استحضارهما في مقدمة قصائده، فوردت الحكمة لتتويع مجرى المقدمات وموضوعها، وللتوافق مع محتوى القصيدة الاجتماعي، حيث توجه بها إلى نقد الحالة التي آلت إليها مدينة مستغانم، والوضعية المزرية لسكانها، لذلك افتتح قصيدته " الله يلطف بمستغانم " بالحكمة التي تلخص قوله، وتتضمن فكرته وتبين موقفه، حيث يقول: (6) آه على بلاد الغنايم

1- نفسه، ص 125 .

2- نفسه، ص 180 .

3- الحراق الواكد أحميان : أسماء للولي الجيلاني اشتهر بها ،

4- الملهوف : المستغيث به، التصروف : التصريف

5- عبد الله الركبيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث ، ص 425 .

6- الديوان، ص 200 .

أَبْتَدَلَ حَالَهَا وَرَأَاهِي فِي الْخُسْرَانِ مَنْ بَعْدَ السَّعْدِ كَانَ قَائِمٌ
 أَنْتَقَلَ لِلنَّحَاسِ بُرْجَهَا حُرَّةَ الْأَوْطَانِ عَاقَبَهَا خَالِقِي الدَّائِمِ
 حَالَةَ الدُّنْيَا غُرُورٌ مَا فِيهَا أَمَانٌ اللَّهُ يُلَطِّفُ بِمُسْتَغْنَانِمْ

فهذا التوجع الصادر من أعماق الشاعر المتألم المجروح تجاه مسقط رأسه، عبرت عنه "آه" رمزا لتلك الصرخات الكثيرة التي تزدحم بها روحه، وهذا التوجع على مدينة سماها "بلاد الغنائم" بلاد الخيرات والبركات، فالله راض عنها ما أطاعه أهلها واتبعوا هديه، لينقل الشاعر في الفاتحة إلى الحديث عما كانت عليه مستغانم سابقا، وماهي عليه الآن، فقد تحولت إلى الخراب ويضيف حكمة أخرى "أن الدنيا غرور" لأنها محفوفة بالشهوات . كما يستهل بالحكمة قصيدته "خود رأسي أحدثك"، وهي مجموعة من النصائح والتوجيهات التي يوجهها الشاعر للمتلقي، مخافة الوقوع في يد الأشرار والانتهازيين، وقبل البدء في سرد الوصايا اختار بطبجي مقدمة الحكمة لكي تلخص القصيدة وتجذب السامع : (1)

خُودْ أَوْصَايَتِي وَ صَوْنَهَا وَ أَفْهَمَ لَفْظَ قِيَاسِي قَيْسُ الْخُلْطَةِ وَ كُونُ كَيْسٍ أَتَحَدَّرُ وَ فَيْقُ مِنَ النَّعَاسِ
 شَمَرُ عَنْ سَاقِ الْأَسْبَقِ لَا تُوقِعْ فِي حَاسِي خُلْطَةُ أَهْلٍ جَيْلَنَا نُقُوسُ تَهْوَى بِالْمَرُوءِ لِلطَّمَّاسِ
 ذَا الْوَقْتُ أَنْقَطَعَتْ الْمَرُوءَةُ كَثُرَتْ الْأَعْكَاسِي أَتَهْلَى كُونُ صَمِّ آخِرَسٍ أُصْنُتُ تَجَبُّ مِنَ الْهُوَّاسِ
 فقد افتتح الشاعر القصيدة بفعل أمر "خود" غرضه النصيح والإرشاد، أي خذ وصايا وحكم واستوعبها جيدا، وأفهم القصد من وراء كل لفظ "خود أوصاياتي وصونها وأفهم لفظ أقياسي" إذ في ذلك تنويه للغافل .

وأما الطلالية فكانت على رأس قصيدة واحدة فقط، لأن الشاعر قليل الوقوف على الأطلال، فلم يقم بالرحلة حتى يصف أطلالها مثلما فعل الشاعر الجاهلي قديم ا، مما جعله يستعني عنها، فكل قصائده مدحية وتوسلية دينية، فلم يخبر تجربة الأطلال . وقد ارتبط الطلل عند بطبجي بالولي المشتاق إليه، فهو يوصي الراحلين لزيارة مقامه أن يبلغوا سلامه وشوقه له ويلح عليهم بذلك، إن هؤلاء المغادرين الديار تركوا الوحشة فيها، فالشاعر لا يهमे ذلك ويستعيز عنه بتبليغ وصيته لمحبيه : (2)

لِللَّهِ أَرْضِيوْا يَا رُكَّابُ الصَّادِقِينَ أَدُّوا أَوْصَايَتِي لِلَّهِ يَا زِيَارُ
 أَدُّوا السَّلَامَ لِقَوَّيْدِرِ سَيِّدِ الصَّالِحِينَ مُحْيِ الدِّينِ الْمُخَنَّرِ قُطْبِ الْأَبْرَارِ
 أَجْفَى بَغَيْرِ سَبَّةٍ هَدْيٍ مَدَّةٍ سَنِينَ قَلْبِي مِنَ الْجَرَّاحِ مَنْ وَحْشُهُ طَارُ

1- نفسه، ص 206 .

2- المصدر السابق، ص 110 .

ورغم أن هذه المقدمة ليست طلبية بالمفهوم النقدي الذي رأيناه في الشعر الجاهلي إلى العباسي، لكنها تتخذ من الرحلة مظهرًا لها وتتداخل معها، بل وتتشابك إذ تنطلق من ديار الشاعر إلى المقامات التي يقصدها الزائرون، فقد أودع أشواقه لمحبيه معهم .

2- الخواتم :

يقصد بها الأبيات التي يذيل بها الشاعر قصيدته، أي نهايتها وخاتمتها، وتسمى أيضا المقطع، إذ لابد أن تتميز بخصائص مثل الفاتحة، لتترك أثرا طيبا وانطباعا جميلا لدى القارئ، فهي بمثابة كلمة الخروج والنهاية والوداع بين الشاعر والمتلقي . وقد جمع يوسف حسن بكار شروط خاتمة القصيدة مثلما أقر بها النقد العربي القديم، حيث يقول: «يجب أن يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه سارا في المديح، والتهاني، وحزينا في الرثاء والتعازي، وأن يكون اللفظ مستعذبا، والتأليف جزلا متناسبا وأن يكون أجود بيت في القصيدة وأدخل في المعنى الذي قصد له الشاعر في نظمها وأن يتضمن حكمة أو مثلا سائرا وأن يكون تشبيها حسنا» (1) .

وقد اتخذت القصيدة العربية لنفسها شروطا ومقاييسا تبنى عليها، واتخذها الشعراء معيارا للمفاضلة بينهم، مما جعلهم يتصورون القصيدة المثال التي لابد على كل شاعر النظم على منوالها وأن لا تخالف شكلها أو هندستها حتى يقبل شعره، وفي هذا يقول القاضي الجرجاني: «الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة» (2) ويسلك مذهبه ابن رشيق القيرواني؛ فيرى أن القصيدة الحسنة الجيدة التأليف والسبك هي ما توفرت عليه من حسن الفواتح واشتملت على لطف الخروج (3) . ولعل القصيدة الملحونة في شكلها وهندستها وبنائها الفني لا تختلف أبدا عن الفصيحة، فهما تخرجان من مشكاة واحدة مع فارق اللغة من حيث الفصاحة والعامية فقط، فالثقافة النقدية واحدة لكلا الشاعرين .

ولقد دأب الشاعر الشعبي، يوشي قصائده بالفواتح المتنوعة والخواتم المناسبة، مراعيًا الملائمة بين موضوعاتها، ومتحرّيا شرف المعنى واللفظ المعبر الجزل، وحاول إصابة الوصف وعقد التشبيهات والكنائيات والاستعارات المتنوعة لإيصال المعنى سالما كاملا، كما حاول تسييج خطابه بمختلف الملكات النقدية والأدوات الفنية والآليات المنهجية ليكون معناها ومفهومها ومدلولها سائغا للمتلقي .

ومثلما اعتنى بطبجي بالفواتح نظما وهندسة وتنويعا، اعتنى كذلك بخواتم ونهاية قصائده الملحونة، مؤكدا لنا أهمية الخاتمة فهي الخروج من عالم القصيدة، وهي الفترة الوجيزة التي تفصل القارئ عن الحكم عن القصيدة بالاستحسان أو الاستهجان، فإن لم

1- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 229 - 230 .

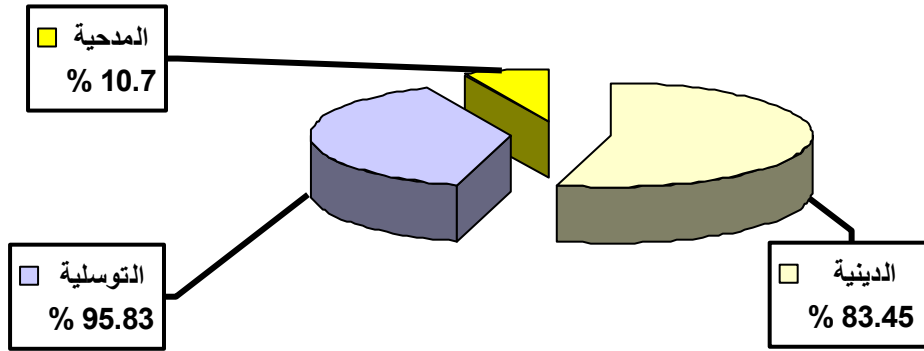
2- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط 03، د ت، ص 48 .

3- ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمد، ج 01، ص 295 .

يسمح للشاعر أن يوقع جمالية أو انطباعا حسنا وسط القصيدة، فله فرصة أخيرة في خاتمتها، فعليه أن يكون حذقا وفنانا مبدعا، حتى تكون نهاية رحلته مع المتلقي حسنة، ولقد استطاع الشاعر أن يشكل خواتم جميلة الملمح غزيرة المعنى كثيرة الدلالات . وعندما نتفحص خواتم قصائد الديوان، نجد شاعرنا قد نوع فيها وناسبها لموضوعها، ونجد لها علاقة مباشرة بالمقدمة، وتمثلت هذه الخواتم في الدينية والتوسلية والمدحية، وشغلت قصائد الديوان بنسب متفاوتة، يبينها الجدول التالي :

النسبة المئوية	عدد الخواتم	الخواتم
54.38 %	31	الدينية
38.59 %	22	التوسلية
07.01 %	04	المدحية
100 %	57	المجموع

أو كما تبينها أيضا الدائرة النسبية :



وهكذا نستخلص من النتائج الإحصائية أن الشاعر وظف ثلاثة أنواع من الخواتم، وهذا الاختيار لم يكن عشوائيا، وإنما مبني على دراية وثقافة، ونحن ندرك أهمية المطلع والمخرج بالنسبة للقصيدة واهتمام الشاعر الشعبي بهما، وكأن هناك اتفاقا بين الشعراء الشعبيين على هذا الأمر، فلا بد من الالتزام بهذه المقاييس، فكلهم أولوا اهتماما بالخاتمة الدينية، لجمال وقعها عند العامة وحسن الختام بها، لذلك تربعت على إحدى وثلاثين نهاية (31) قصيدة، مما يدل على سيطرة الفكر الديني على الشاعر ومتلقيه، كما انعكس ذلك أيضا على القصائد، فأكسبها قدسية وجلالا وتقديرا، وكأن الشاعر يبارك إتمامه الخطاب، ويحمد الله على إنجازهِ، بالصلاة والسلام على النبي μ ، وهو قد خرج من عالم متعب، وأنهى رحلة وعرة الدروب أظنت كاهله وأخذت منه الكثير، وخاض معركة فكرية وشعورية، فكان في عالم القصيدة منتقلا من موضوع لآخر ومن فكرة لأخرى، وموظفا الأخيلة والصور، فعليه أن ينهي هذا العمل بدعاء أو صلاة أو ذكر يكون بمثابة علامة

الرضى من الله تعالى، ويركز الشاعر على إعلانها ليُحضر المتلقي لهذا الخبر ويبلغه أنه
فرغ من القصيدة، فيقول: (1)

وَنَخْتَمُ بِالصَّلَاةِ عَلَى الشَّفِيعِ الْأَنَامِ	مُحَمَّدَ الْمُفْضَلِ سَيِّدِ رَقِيَّةِ
ثُمَّ الرَّضَى عَلَى الْعَشْرَةِ الْأَسْوَدِ الْكَرَامِ	أَنْصَارِ دِينِنَا نَاسِ الْمُشَلِّيَةِ
وَنَحْمَدُ الْمُهَيِّمِينَ رَبَّ مَنْ لَا يَنَامُ	سُبْحَانَهُ الْمُدَبِّرَ عَالِي الْعُلْيَةِ

إن الشاعر لصيق بالمعاني الدينية، حيث يغرق القصيدة بهذا التذييل المحاط بكل
المعاني المقدسة، التي تتصل بالمسلم وتجعله ينظر إلى القصيدة باحترام، ويسعى لحفظها
وترديدها .

وغالبا ما كانت القصائد الدينية الملحونة تلقى على مسامع الناس في تجمعاتهم
وجلساتهم في مختلف المناسبات، فكان لزاما على الشاعر أن يتقيد بتقاليدها وأعرافها التي
توافق أعراف المجتمع، فالمقدمة يجب أن تكون مشوقة دينية، وكذلك الخاتمة لا بد أن
تترك وقعا على الأسماع لأنها تستأذن للمغادرة والانصراف، فلا بد للشاعر أن يختار
الصيغة المناسبة التي اشتهرت بينهم، وهي الصلاة على النبي p وحمد الله تعالى، كما لا
ينسى بطبجي دوما ذكر الشمائل المحمدية في الخاتمة، حيث يقول: (2)

بِالصَّلَاةِ نَخْتَمُ ذَا الْأَوْزَانِ يَا سُلْطَانَ	بِأَلْفِ صَلَاةٍ وَأَلْفِ سَلَامٍ عَلَيْهِ نَثْنِي
صَاحِبِ الشَّفَاعَةِ الْعَدْنَانِ يَا السُّلْطَانَ	وَالرَّضَى لِأَهْلِهِ وَأَصْحَابِهِ ضِيَّ أَعْيَانِي
يَا الْجِيلَانِي غَالِي الشَّانِ يَا السُّلْطَانَ	جُودًا عَظَفَ عَنِّي وَأَطْلَقَ سَرَاحَ سَجْنِ

ويلتزم الشاعر بإخبار المتلقي أنه قد أتم وأنهى "النظم" وفرغ من المعاني، حيث يقول: (3)
تَمَيَّنْتُ النَّظْمَ نَخْتُمُوا بِالصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ لَعَرَجَ خَضِرُ الْعَلَامِ عَلَى مُحَمَّدٍ الْمُفْضَلِ الْمَحْبُوبِ الْحَبِيبِ
ثُمَّ الرَّضَى عَلَى آلِ الْبَيْتِ مَعَ أَصْحَابِهِ الْكَرَامِ لَعَرَجَ خَضِرُ الْعَلَامِ الْأَنْصَارُ مَعَ الْمُهَاجِرِينَ وَجَمِيعِ الْمُتَنَسِّبِ
وكثيرا ما كان بطبجي يضيف إلى جانب الصلاة على النبي p، وحمد الله تعالى اسمه
بالتصريح أو بالرمز، كتوقيع على إبداعه، وإعطاء بطاقة تعريف لصاحب الخطاب، وهي
عادة عرفت بين شعراء الملحون في الجزائر، إذ يذيلون قصائدهم بأسمائهم أو ألقابهم التي
عرفوا بها في مجتمعهم، ويضيفون إليها في بعض الأحيان موطنهم ومسكنهم كتعريف
دقيق ومكثف لشخصيتهم: (4)

بُطْبُجِي مَدَاحٌ يَنْظَمُ	يَفْخَرُ بَيْتُكَ بِغَيْرِ وَهْمَةٍ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ دَائِمَ	يَا مَنْ جِيتَ بِشَيْرِ رَحْمَةٍ

1- الديوان، ص 109.

2 - نفسه، ص 62.

3 - نفسه، ص 150.

4 - المصدر السابق، ص 240.

صَلِّ يَا رَبِّي وَ سَلِّمْ عَلَى طَه شَفَاعِ الْأُمَّةِ

كما يوضح شاعرنا هدفه ومقصده الديني من القصيدة، فيقول: (1)

بَطْبُجِي نَاطِمُ الشُّعَارِ قَاصِدُ حُرْمَتِكَ يَا الْمُخْتَارُ

نَخْتَمُ أَنْظَامِي بِالْحَمْدِ وَ الصَّلَاةِ عَلَى الْأُمِّجَدِ

عَيْنَ الرَّحْمَةِ مُحْمَدُ طَه خَاتَمُ الْأَنْبِيَاءِ

وفصل الشاعر في التعريف بنفسه، من ناحية الكنية والجد والنسب في الخاتمة، فيقول: (2)

وَأَسْمِي شَهِيرٌ لِّى يَعْرِفُ مَقْدَارُهُ عَبْدُ الْقَادِرِ قَالَ ذَا الشُّكْرِ بَطْبُجِي اسْمُ جَدِّي يَا حَضْرَةَ

وَنَخْتَمُ بِالصَّلَاةِ عَنْ لَاحِ أَنْوَارُهُ وَ جَانًا بِالْفَتْحِ وَ النَّصْرِ مُحَمَّدٌ صَاحِبُ الشَّفَاعَةِ الْكُبْرَى

ويبين شهرته بين الناس و مذهب شعره ومنهجه الفني، فيقول: (3)

وَ أَسْمِي مَشْهُورٌ مَا أَخْفَى فِي الْمَصَارِ وَ الْمَرَاسِي عَبْدُ الْقَادِرِ لَبِيقُ فَارَسِ خَاطِي الْجُودِ فِي الْقِيَّاسِ

بَطْبُجِي شَاعِرُ الْمُخْتَرِ تَاجُ الرِّيَّاسِي هُوَ زَنْجَارُ عَيْنِ الْخُوصِ فِينَا بِمُخَادِقِ الْهَجَاسِ

وَ خَتَمْتُ النَّظْمَ نَصْلِي عَلَى طَيْبِ الْأَنْفَاسِي مُحَمَّدٌ فَازٌ مِنْ تَأْنَسِ بِالصَّلَاةِ سَابِغِ النَّعَاسِ

كما يوظف بطبجي في خاتمة جميلة الملمح ظريفة الإشارة كثيرة التأثير في

السامعين، النداء الموجه للمصطفى p "يا أحمد" في حديث المحب لحبيبه، حيث يقول: (4)

يَا أَحْمَدُ عَبْدُ الْقَادِرِ سَاغَ ذَا النَّظَامِ بَطْبُجِي طَالِبُ الدَّمَامِ نَمْدَحُكَ بِقَوَائِي وَ نَزِيدُ فِي النَّظَامِ

لَا تَسْلَمْ فِينَا يَا غُنْصَرَ الْكَرَامِ وَ خَوْتِي تَمَامِ وَ الْدِيَا نَنْجَاوَا مِنْ الْخُطَامِ

نَخْتَمُ بِالشُّكْرِ وَ مَنَاسِجِ النَّظَامِ وَ الصَّلَاةِ وَ السَّلَامِ عَلَى الْمُفْضَلِ طَه مُحَمَّدَ التُّهَامِ

وإلى جانب ذلك نلاحظ ظاهرة أخرى على الخاتمة الدينية، ألا وهي تأريخ القصيدة أي

ذكر الشهر والسنة التي نظمت فيها، لكي يضع الشاعر قصيدته في السياق التاريخي،

وهي ظاهرة شاعت بين شعراء الملحون أيضاً، وتعتبر عندهم من أساسيات النظم، طموحا

منهم إلى تخليد تاريخه وظروفه، ووعيا منهم إلى أهمية المقام التاريخي للخطاب الشعري،

فهو مدخل يساعد الناقد على تحليل النص ومناقشته .

فكثيرا ما كان يحضر الثالث المقدس في الخواتم الدينية؛ الصلاة على النبي p وحمد

الله، والتأريخ، وكنية صاحب القصيدة، حيث يظهر في قول الشاعر : (5)

نَخْتَمُ بِالْحَمْدِ وَ الشُّكْرِ وَ الصَّلَاةِ عَلَى الْمُخْتَارِ

فِي الْقُرْنِ الثَّالِثِ عَشَرَ وَ سَبْعَ طَأْعَشْ بِجَهَارِ

1 - نفسه، ص 233.

2 - نفسه، ص 219.

3 - نفسه، ص 211.

4 - نفسه ، ص 253.

5 - المصدر السابق، ص 216.

لَيْلَةَ الْأَحَدِ أَمْظَهَرُ تَمَيَّتَ الْبُيُوتُ الْأَشْعَارُ
شَهْرُ رَجَبٍ يَا الْحَاضِرُ شَهْرُ رَجَبٍ وَالتَّخَرَّرُ

وهكذا ذكر الشاعر تاريخ نظم القصيدة، أي في القرن الثالث عشر هجري من عام سبعة عشر أي 1317هـ، وفي ليلة الأحد اكتمل النظم، وكان في شهر رجب .

ولعل توضيح بطبعي بالتدقيق لتاريخ النظم، كي يحافظ على الإطار التاريخي للقصيدة، حيث يدرك أن خلودها سيكون بالترديد والحفظ بين الناس، فرصد شهادة ميلادها في خاتمتها، وقد شاع عند شعراء الملحون تناقل الشعر عن طريق الحفظ والرواية الشفاهية، فعلى القصيدة أن تحمل معها في رحلتها عبر الزمن بين المتلقين كل أوراق هويتها، وتتسلح بكل الآليات التي تكفل لها الخلود والبقاء، وتعتزف بأمومتها وولائها وانتمائها لصاحبها ومبدعها الأول الشاعر.

كما يستعين الشاعر في ضبط تاريخ القصيدة بالحروف التي تتوافق مع الأرقام، وهي طريقة الحساب القديمة، حيث يقابل كل حرف من الحروف الأبجدية عدداً، مثل:

أ ← 1، ب ← 2، ج ← 3، د ← 4 وهكذا طلباً للإيجاز والتوافق مع نظام البيت الشعري، وحفاظاً على الوزن وتفعيلاته، وهذا يجعلنا نقر بثقافته التعليمية واللغوية، ففي كل قصيدة يؤكد لنا ذلك من خلال استعماله لطريقة الحساب القديمة، فقد كان التعامل بالحروف لا بالأرقام، حيث يقول: (1)

تَارِيخُ النَّظْمِ يَا أَفَاهَمَ اللَّغَةِ شَيْهَسَ فِي السَّنِينَ مُشْرِفِي فِي الْوَرَانِي لِأَهْلِ الْمَعْنَى بِالْجَزْمِ يَعْرِفُوا تَرْتِيبَ الْعِدَادِ
يَا مَنْ لَيْكَ الدَّوَامُ وَالْبَقَاءُ يَا سُلْطَانُ مَنْ لَا لَكَ ثَانِي أَلْطَفَ بِأَحْوَالِ الْعَاشِقِينَ يَا رَزَاقَ الْعَبَادِ

فتاريخ نظم القصيدة (شيهس) في البيتين أي عام 1315 هجرياً، حيث تمثل :

ش = 1000، ي = 10، هـ = 5، س = 300.

وقد اتسمت الخاتمة بلمسة فنية حين يطالعنا بها الشاعر بين الحين والآخر، بوجه من وجوه ثقافته، حيث يلجأ في خواتمه الدينية لطريقتين في رصد التاريخ، إما بالتصريح أو الرمزية، وذلك تماشياً مع ظروف مسار القصيدة .

وأحياناً أخرى نجده يفصل في بيان تاريخ نظمها، مركزاً على ذكر السنة والشهر ليوضح للمتلقي التاريخ المضبوط، وهذا استجابة لسبب نظمها أو ربما تماشياً مع وزن وإيقاع الأبيات السابقة: (2)

تَارِيخُ النَّظْمِ يَا الْفَاهِمَةَ الشَّهْرُ رَبِيعُ نَصَفَ فِي شَهْرِ الْمَعْلُومِ
ثَلَاثَ مِائَةٍ بَعْدَ أَلْفٍ تَمَامًا الْعَشْرَةُ السَّنِينَ زَيْدَ سَنَةٍ فِي الْمَنْظُومِ
مَنْ هَجَرَةَ سَيِّدَ جَمْعِ الْأُمَمَةِ سُلْطَانُ الْمُرْسَلِينَ نَبِيْنَا الْمَعْصُومِ
مَوْضُوحُ اسْمِي وَاسْمُ جَدِي اسْمُ الْمَدَاحِ جَاءَ عَلَى الْمَمْدُوحِ اَعْدَادُ بَطْنُجِي مَا خَفَاشُ جَدِي

وبذلك يمكننا تحديد تاريخ نظم القصيدة وهو نصف الربيع الأول من عام ثلاثمائة بعد الألف وبعدها 16 سنة، أي 1316 هـ، ويذكر بطبجي في قصيدة أخرى تاريخ نظمها، فيقول: (1)

رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي بَيَّنْتَ
عَامَ شَيْهَسَ فِيهَا تَمَتَّ
نَحْمَدُ الرَّحْمَنَ الْوَارِثَ
فِي اللُّغَةِ تَارِيخُ أُمْتَبَتَ
يَا فَأَهُمَ أَوْزَانِي
خَالِقِي الْفُوقَانِي

وهكذا يرمز تاريخ شهيس إلى سنة 1315 هـ، وقد أشار الشاعر في ذكر تاريخ نظم القصيدة إلى تواريخ مرتبطة بتاريخها، لتجعل القارئ يعمل فكره ويستخدم ذاكرته، وهي تواريخ معلومة من طرف العامة، وغالبا ما تكون مرتبطة بالمناسبات الدينية، حيث يزين خاتمته الدينية بهذه اللطائف والإشارات، حيث يقول: (2)

بُطْبُجِي اسْمُ جَدِّي نُورِي لِلْعَاشِقِينَ
عَشْرَةَ وَ زَيْدُ سَبْعَةٍ فِي الْإَيَّامِ الْأَثْنَيْنِ
شَهْرُ السَّعِيدِ فِي إِزْيَادَةِ سَيِّدِ الْمُرْسَلِينَ
صَلَّى اللَّهُ فِي الْأَرْضِ رَبَّ الْعَالَمِينَ
تَارِيخُ أَلْفٍ وَ ثَلَاثَةِ أُمِّيَّةٍ
عَشْرِينَ مِنَ الشَّهْرِ مَاضِيَةٍ
طَهَ شَفِيعَ سَيِّدِ رُقِيَّةٍ
سَيِّدِ الْأَرْسَالِ وَ الْأَنْبِيَاءِ

فبطبجي يتبع هذه الطريقة في جميع خواتمه الدينية، حيث نجده في قصيدته "آه يا مولى بغداد" بذيلها، بقوله: (3)

تَارِيخُ النَّظْمِ أَعْدَادُ
أَلْفٍ وَ ثَلَاثَ مِائَةٍ وَ زَيْدُ عَشْرَيْنِ وَ عَامُ أَوْرَاهُ
بِالصَّلَاةِ شَافِعِ الْعِبَادِ
قَدْ مَا فَاحَ الْوَرْدُ عَنِّي وَمَا عَسَرَ مَا
مَا يَخْفَى يَا خَيْلِي
أَشْكُسُ لَفِظَ أَعْبَارِي
نَخْتَمُ نَظْمِي وَ أَقْوَالِي
وَ الْيَاسَ مَعَ النَّسْرِي

ويصبح تاريخ نظم القصيدة هو 1319 هـ، ونلاحظ أن الشاعر يلتزم بالتاريخ الهجري ولم نعثر له على قصيدة مؤرخة بالتاريخ الميلادي، وهذا يعكس توجهه الإسلامي . وإلى جانب الخاتمة الدينية، نجد شاعرنا قد ذيل قصائده أيضا بالخاتمة التوسلية، وذلك لطبيعة هذا المذهب في شعره، إذ اتسمت به جل قصائده، حيث ظهر فيها متوسلا خاضعا ذليلا إما لله عز وجل، أو للنبي p، أو لوليه، فقد احتلت الخاتمة التوسلية المرتبة الثانية من مجموع القصائد، وقد وردت في نهاية اثنتين وعشرين قصيدة (22)، وبنسبة تقدر بـ 38.59% .

ولم يأت بطبجي بالجديد في توسلاته الختامية، فقد كانت مشابهة للشكل الذي شهدناه في موضوعه التوسلي، والتزم نفس المتوسل بهم، ولم يضيف شيئا جديدا، مع الالتزام أيضا بالصلاة على الرسول p، وفي بعض الخواتم حمد الله تعالى وشكره: (4)

مَنْ الضُّعْفُ نَحْمَدُكَ مَنْ لِي كُنْتُ صَبِي صَغِيرُ
حَتَّى قُصِرْتُ مِنْ شَوْقِكَ شَابَ أَعْدَارِي

1- نفسه، ص 117 .

2 - نفسه، ص 124 .

3 - نفسه، ص 167 .

4 - المصدر السابق، ص 66 .

وَنَحْتَمُ بِالصَّلَاةِ عَلَى الْبَشِيرِ النَّذِيرِ وَنَحْمَدُ الْغَنِيَّ رَبَّ الْعَرْشِ الْبَارِيِّ
والملاحظ على الخاتمة التوسلية تداخلها وتقاطعها مع الخاتمة الدينية، لأنهما تتبعان
من مشكاة واحدة، وهدفهما واحد، وكثيرا ما نجد شاعرنا يتوسل بالأولياء ثم ينتقل إلى
النبي p مادحا وذاكرا، وهذا ما يتحقق في الخواتم .

كما لا يغادر الشاعر الخواتم التوسلية إلا ويذكر اسمه بنفس الخصائص التي شهدناها في
الدينية، وهذه الأبيات تؤكد ما ذهبنا إليه من طلب الرحمة من الله تعالى، حيث يقول: (1)

بَيْتِكَ عَبْدُ الْقَادِرِ صَاغِي الْوِزَانِي عَاشَقُكَ مَا هُوَ يَتَّبِعُ هَلْ
يَا الْمَيِّرُ انْعَرْنِي وَانْعَرْ أَخَوَانِي وَالدِّيَا وَجَمِيعَ الْأَهْلِ
لَا تَسْلَمْ فِي جَمِيعِ اللَّيْلِ أَبْغَانِي بَجَاهِ نَبِيِّنَا الْمُفْضَلِ

وكان التوسل خاتمة لقصيدة "حبك حرم أنعاسي" الغزلية، مما يؤكد تداخل الغزل مع
التوسل في كثير من المواضع، وفيها يطلب بطبجي من وليه أن يتفقه ويذوره لكي تحيا
روحه، ويستتير قلبه بالأنوار الصوفية، فيقول: (2)

جَعَلَهُ رَبِّي سُلْطَانًا مِنَ الْأَغْوَاثِ الْخَوَاصِ بَيْنَ الْجَنِّي النَّاسِي
غَيْثُ النَّازِمِ النَّبَاتِ يَا إِمَامَ الْحُرَّاسِ حَلْ بِجُودِكَ تَحْبَاسِي
عَبْدُ الْقَادِرِ بِطَبْجِي بِحُبِّكَ أَنْبَاسِ حُبُّكَ حَرَمَ أَنْعَاسِي

وأما الخاتمة المدحية فقد احتلت المرتبة الثالثة والأخيرة في ترتيب قصائد الشاعر،
حيث كانت نهاية لأربع قصائد وبنسبة تقدر بـ: 01.07 % من مجموع الديوان، ولم
تختلف كثيرا في خصائصها وميزاتها عن الدينية والتوسلية، لكنها تتميز عنها في أنها إما
مدح صرف للنبي p، أو للولي فقط، أما باقي العناصر التي ذكرناها سابقا في الخاتمتين
السابقتين هي نفسها تماما، حيث يقول: (3)

قَالَ عَبْدُ الْقَادِرِ وَاهْدَاكَ الشُّكْرَ بِطَبْجِي بِالسَّقَامِ ذَاتَهُ مَقْهُورَ ظَاهِرٍ فِي الْمُدُونِ وَالْبُؤَادِي خَبْرِي
شَاعَرَ الْمُصْطَفَى مُجَدِّ الْقَدَرِ تَلْمِيزُ إِمَامِ الْأَوْلِيَاءِ رَاعِي الْحَمْرَةِ مَنْ غَسَقَ الدَّاجُ بِيَهُ عِلْمُ فَخْرِي
خُذْ تَارِيخَ النَّظَامِ عَجِيبَ مُفْتَخَرٍ فِي تَمَامِ الشَّهْرِ الْمُفْضَلِ عَاشُورَةَ بَيْتِكَ سِرَّ هَذَا الْحَسَابِ لَفْظُ عِبَارِي
بِالصَّلَاةِ نَحْتَمُ عَنْ مَذْبَلِ الشُّفَرِ سُلْطَانِ الْأَنْبِيَاءِ أَحْمَدُ بِأَهْيِ الصُّورَةِ الْحَبِيبُ الْوَحِيدُ الْقَدِيمُ الْبَارِي

وعلى الخطة نفسها يلتزم بطبجي توشيح وتزيين خواتمه المدحية، مشيرا إلى نهاية
القصيدة لتكون آخر كلماتها "صلوا على النبي يا حضرا" وهي الكلمات التي تكررت كثيرا
وتحمل عنوانها أيضا، إذ يقول فيها: (4)

تَمَيَّنْتَ ذَا النَّظَامِ اخْتَمْتُهُ نَهْدِيَّةً لِلشَّفِيعِ الْهَادِي

1- نفسه، ص 89 .

2- نفسه، ص 135 .

3- المصدر السابق، ص 226 .

4- نفسه، ص 230 .

عَبْدُ الْقَادِرِ اسْمِي بَيِّنْتُهُ بُطْبُجِي يَلْتَقِبُ جَدِي
شَهْرُ الْمُحَرَّمِ أَنْظَمْتُهُ فِي عَامِ شَيْهَسٍ أَكْمَلَ نَشْدِي
أَغْفِرُ لِلْفَصَاحِ وَأَخْوَتُهُ وَالْوَالِدَيْنِ وَالْجُدَادِي

وهكذا نستنتج من خلال عرضنا لخواتم قصائد بطبجي أنها جميعها جاءت على نسق ولون واحد، حيث التزم فيها بنفس العناصر التي ذكرها في كل خاتمة بمختلف أنواعها، ولم ينقص ولم يزد، لكن مع إضافة لون أو ميزة تجعلنا نحكم على هذه بالدينية وتلك بالتوسلية والأخرى بالمدحية، وذلك حسب طبيعة موضوع القصيدة، لكن على العموم فإن الشاعر التزم بالعرف النظمي الذي تميز به شعراء الملحنون في الجزائر، فجميعهم يتفقون على هذه الخواتم، كمباركة دينية، ووسيلة ومطية لبعث الدعوات، وذكر الله ليجزيهم حسن الجزاء، فالشعر عندهم عمل ومقصد يرجى به إرضاء الله تعالى، وإحراز الفضل، حتى وإن كانت القصيدة غزلية أو مدحية أو هجائية، فإن الشاعر يتخذ الخاتمة كمحطة أخيرة للاستغفار والرجوع والتوبة لله.

3- الوحدة العضوية :

اعتمدت قصائد بطبجي على وحدة البيت، الذي انفصل عن باقي أبيات القصيدة بمعناه، مع اتحادها في الموضوع، وذلك وفق ظاهرة الشعر العربي القديم الذي كان «متحفا لموضوعات مختلفة مؤلفة من أبيات متجاورة متنافرة كأبيات الحي وخيامه، فكل بيت له حياته واستقلاله وكل بيت وحدة قائمة بنفسها وقلما ظهرت صلة وثيقة بين سابق ولاحق»⁽¹⁾.

وعلى هذا الأساس يمكننا التصرف في أبيات القصيدة الشعبية بالتقديم والتأخير، كما يجوز لنا أن نحذف منها ما نشاء من الأبيات دون أن يتضرر المعنى أو تختل الدلالة العامة في معظم الأحيان، إذ لا يجمع هذه الأبيات سوى خيط رفيع شفاف هو الموضوع، الذي تدور حوله، «لأن الشاعر يركز حسه في معني أو بيت ثم ينتقل عنه سريعا ويثب وثبا أو يقفز قفزا هنا وهناك، فقصيدته أشبه ما تكون بحياته الراحلة»⁽²⁾.

والملاحظ أن الغالب على قصائد بطبجي صفة الخطابية، إذ يتجول بالمتلقي في أماكن ومواطن عديدة وكثيرة، متنقلا به من حال إلى حال ومن بيئة لأخرى، حيث يعتمد في خطابه على المباشرة والتتخيم اللفظي والقرائن التقليدية، يهدف من ورائها الإقناع والإشباع، لأن القصيدة الشعبية تراعي غالبا حال العوام من الناس، فلا قدرة لهم على ربط الأفكار وتنسيقها من بدايتها لآخرها في شتى الأغراض، فإن كانت القصيدة ذات طابع فكري أعرضت عنها الناس، أما إذا كانت ذات أفكار مستقلة متنوعة تتحدث عن

1- شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص 154 .

2 - المرجع السابق، ص 155.

موضوع واحد أشبعتهم بالمتعة والارتواء العاطفي، فيحبونها ويتفاعلون معها ويتناقلوها ويعجبون بصاحبها ويعدوه الشاعر الفحل.

ولذلك ناشد بطبجي في قصائده الوحدة العضوية مراعاة للمتلقي وطول القصائد، مما يصعب عليه خلق وحدة موضوعية، وترابط منطقي لازم بين الأبيات، فسار على طريقة فحول الشعر الشعبي الذين التزموا في أغلب قصائدهم بهذه السمة، ولنا أن نأخذ بكل الاحتمالات في تفسير هذه الظاهرة التي لازمت كل قصائد الديوان، ومن ذلك قوله: (1)

قَدْ سَبَعُ سَمَاوَاتِ الْمُرْتَفَعَةِ قَوَامٌ	وَ الْأَرْضُ فِي التَّخَامِ	قَدْ مَا حَمَلَ الْبَهْمُوتِ الْعَظِيمِ طَامٌ
قَدْ مَا نَارُ النُّورِ وَ زَادَ فِي الْقَتَامِ	وَ ضُدُّ فِي الظَّلَامِ	قَدْ جَمِيعَ الْأَشْيَاءِ فِي الظَّاهِرَةِ وَكَمِ
قَدْ مَا شَارَ الْبَرْقِ وَ مَا رَعَدَ زَامِ	فِي عَوَاصِفِ الْهَجَامِ	قَدْ سَقَلَ الْأَرْضِ وَمَا فِي أَتْرَا مَسَامِ
قَدْ مَا يَتَرَاكُمُ الْقَوْلُ وَ الْكَلَامِ	وَ النَّظَرُ بِالْنِّيَامِ	قَدْ مَا سَمِعَتِ الْأُذُنُ أَمْعَفَهَا سَلَامِ

فالملاحظ على القصيدة عدم الترابط بين أبياتها، بحيث نستطيع بكل سهولة أن نقدم أو نؤخر فيها دون أن يخل المعنى، ويمكن أن يكون البيت الأول هو الأخير أو هو البيت الخامس أو السادس، ومهما كانت التغييرات يبقى المعنى ثابتاً: (2)

قَدْ مَا يَتَرَاكُمُ الْقَوْلُ وَ الْكَلَامِ	وَ النَّظَرُ بِالْنِّيَامِ	قَدْ مَا سَمِعَتِ الْأُذُنُ أَمْعَفَهَا سَلَامِ
قَدْ مَا شَارَ الْبَرْقِ وَ مَا رَعَدَ زَامِ	فِي عَوَاصِفِ الْهَجَامِ	قَدْ سَقَلَ الْأَرْضِ وَمَا فِي أَتْرَا مَسَامِ
قَدْ مَا نَارُ النُّورِ وَ زَادَ فِي الْقَتَامِ	وَ ضُدُّ فِي الظَّلَامِ	قَدْ جَمِيعَ الْأَشْيَاءِ فِي الظَّاهِرَةِ وَكَمِ
قَدْ سَبَعُ سَمَاوَاتِ الْمُرْتَفَعَةِ قَوَامِ	وَ الْأَرْضُ فِي التَّخَامِ	قَدْ مَا حَمَلَ الْبَهْمُوتِ الْعَظِيمِ طَامِ

ونظراً لطبيعة القصائد التوسلية والمدحية والتوجه التعبدي، فقد اتخذت الوحدة

العضوية طريقاً وملحاً لها، فالشاعر في ترديد دائم لاسم الممدوح على شكل طابع إنشادي، تنتشد في جماعات الصوفية، فهي كالأوراد التي تردد في حلقات الذكر، لذلك كانت أبياتها ذات وحدة عضوية، فكل بيت هو إنشاد وذكر لوحده لا يتعالق مع الأبيات الأخرى . والشيء المميز في قصائد بطبجي هو عدم إمكانية تحريك الفاتحة والخاتمة من مكانهما فهما ثابتتان، وإذا قدمناهما أو أخرناهما تغير المعنى واختل معمار القصيدة، مثل قوله: (3)

بسم ربي نبدأ في مناسج النظام الدائم الدوام القديم ألا ينسى حد من الأنام ← الفاتحة
من بعد ما تفنى ترجع كلها رمام العباد و الهوام بقدرته يحييها للحشر والزحام ← الموضوع
نختم بالحمد و الشكر مناسج النظام والصلاة والسلام على المفضل طه محمد التهام ← الخاتمة
وعلى الرغم من عرضنا لنماذج من القصائد التي لا تتوفر على الوحدة الترابطية بين أبياتها، والتميزة كلها بالوحدة العضوية، إلا أننا نستطيع القول أيضاً أن في كل الحالات يستقيم المعنى وفق إطار موسيقي، لتصبح القصيدة بنية نابضة بالحياة، تتجمع فيها

1 - الديوان، ص 253.

2 - نفسه، ص 253.

3 - المصدر السابق، ص 252.

أحاسيس الشاعر، لتكون مزيجا لم يسبق إليه الفكر والشعور، إذ هي مجموعة عناصر تصوغها بصيرة الشاعر من خلال موضوع معين من موضوعات الحياة .

غير أننا نجد بعض القصائد وهي قليلة جدا للشاعر تتحلى بالوحدة الموضوعية والتسلسل المنطقي، بحيث لا نستطيع التقديم في أبياتها أو التأخير فيها، لأنه أخضعها لنظام القصة الشعرية، حيث توافرت فيها عناصر المكان والزمان والشخصيات والأحداث والعقدة والحل، فتبدو مترابطة في تسلسل ونظام منطقي مقبول، حيث يروي لنا الشاعر في مقطوعته نصرة أحد الأولياء لامرأة عجوز كفيفة مع ابنتها، يعيشان في فقر مدقع، فزارها مع أصحابه واستقبلتهم وأكرمهم، فساعدوها ببراكاتهم وكراماتهم: (1)

أَصْغَاوَالِي نَعِيدَ لِيَكُم يَا حُضَّارَ	قِصَّة سِتِي مَعَ الْفَلِّ رَاعِ الْحَمَّارِ
كَانَتْ وَاحِدَ الْعُجُوزِ عَمِيَّةً مِنَ الْأَبْصَارِ	مَا تَرَزَّقَ غَيْرَ بَنَتْ صَغِيرَةً بَكْرَةً
إِلَّا هِيَ وَبَنَتْهَا حُرَّةً الْأَبْكَارِ	سِتِي مَسْعُودَةُ الْإِيَّامِ صَبَّارَةٌ
وَاحِدَ الْيَوْمِ كَانَ عَيْدُ	وَالنَّاسِ أَمْسَلِيَّةً بِالْأَمْوَالِ أَهْنِيَّةُ
أَمْشَى سَيِّدِي مَعَ أَصْحَابِهِ الْكِرَامِ	وَالْمَطَرِ يُطِيحُ وَالسَّمَاءُ عَادَ غَمَامَةً
كِي رَمَقَتْ ذَا الْأَسْيَادِ يَا النَّاسِ بِالْأَيَّامِ	جَرَاتِ الْعَنْدُهُمْ تَبْكِي مَهْنُومَةً
قَالَتْ أَهْلًا ضَيْفَ رَبِّي مَا يَنْظَرَامِ	فِي حَقِّ اللَّهِ لَوْ تَشْرَبُوا جُعْمَةً مَاءِ

وهكذا تستمر القصة التي يقضى فيها الأولياء للعجوز حاجاتها ويكرمونها وينقذونها من حزنها، وبذلك تكون القصيدة قد اتسمت بالترابط العضوي والموضوعي بحيث لا نستطيع التصرف في أبياتها أبداً، لأنها تخضع لتسلسل منطقي طبقاً لنظام القصة .

ومثل ذلك القصيدة التي يلتزم فيها بطبجي بمدح النبي p على الحروف الأبجدية، فهو يتبع في تسلسلها ونظامها وترتيبها كما وردت في النظام اللغوي، فأتى بكل حرف وجعله منطلقاً للمدح من الألف إلى الياء، وفي هذه الحالة لا نستطيع التقديم والتأخير التزاماً بترتيب الحروف لضمان تسلسل المعنى : (2)

بِسْمِ اللَّهِ نَبْدُ أَنْظَامِي بِالْأَلِفِ	يُؤَلَّفُ بِالصَّلَاةِ عَلَى النَّبِيِّ الْمُخْتَارِ
مَنْ نَتَرَجَّوْا شَفَاعَتَهُ حَرًّا وَصَيْفِ	غِيَاثِ الْمُذْنِبِينَ مِنْ زَمَرَاتِ النَّارِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ الْبَاءِ	الْبَارِ قَلِيْطُ هَاشِمِي فَخْرُ الْأَعْرَابِ
مَوْلِ الْمَعْرَاجِ صَاحِبِ الْحَوْضِ وَطُوبَا	الْأَمِينِ الصَّدِيقِ مَشْرِفِ النَّسَابِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ التَّاءِ	التَّوْرَةِ وَالزَّبُورِ وَالْإِنْجِيلِ مَعَ الْفُرْقَانِ
يَا مَنْ فِي الْمُلْكِ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ	صَلَّى عَلَى شَامَخِ الْقَدْرِ مَرْفُوعِ الشَّانِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ الْجِيمِ	جَانَا مَنْ عِنْدَ رَبَّنَا بِشَيْرِ النَّذِيرِ
عَزَهُ رَبِّي وَزَادَ لَهُ فَضْلُ وَتَعْظِيمِ	مِنْ دُونِ الْأَرْسَالِ وَالْأَنْبِيَاءِ وَدَّهِ بِالْخَيْرِ

سادسا : تراكيب اللغة الشعرية :

إن دراسة طبيعة التراكيب يعتمد على حضورها المقامي في الخطاب الشعري لأنها مرتبطة به، وجاءت لتحقيق كيانه ووجوده، فكل تعبير وتحويل لهذه السياقات الكلامية، سيقابله تعبير في معمار العبارة الشعرية، فيلتقي الأداء النحوي مع الأداء البلاغي لكي يحققا خطابا يتسم بالمنطقية، والمطابقة لمقتضى الحال، يوقع سحره على المتلقي من خلال تعامله مع منظومة لغوية، تعكس المقدرة التعبيرية للمبدع، وقدرته الفائقة على تطويع التراكيب بمختلف ألوانها وأبعادها، لنقل أفكاره وتجسيد عواطفه ومشاعره.

فالشاعر في تعامله مع المفردة لابد عليه أن يعي قدراتها وأدائها، وما تستطيع أن تقدمه لمعانيه، فينظر في معمارها وصوتها، ومدى تألفها مع التراكيب ضمن نسق لغوي قائم على الانسجام والتوافق .

غير أن «علاقات الملامح اللغوية التي يتضمنها نص أدبي متشابكة فيما بينها وذات درجة عالية من التراتب والتعلق، وهي علاقات ذات طابع إيقاعي صوتي تؤسس لأعراف النظم والإيقاع من جانب، وذات طابع مرتبط بالأبنية الدلالية والمجازية ذات سمات انحرافية أو تكرارية، من جانب آخر تتحد عناصرها وتتوافق لترسل مشاهد رحة، وصور شعرية مملوءة بالجمال والفنية»⁽¹⁾ .

وقد صاغ بطبجي خطابه بلغة ملحونة في ألفاظها وعباراتها، لكنه حاول أن يقنن تراكيبها ويضبط معمارها ضمن منظومة بلاغية ونحوية تتصل بنسقية كبيرة إلى اللغة الفصحى، مستفيدا من مختلف الأنماط البلاغية للسمو بخطابه إلى الجمال الفني، والإحاطة بأكبر قدر بالمتلقي، وإقناعه بأفكاره وما ذهب إليه من معان دينية .

ولدراسة تراكيب الديوان يجب أن نقف على الجملة في واقعها الإبداعي، ونتأمل ترتيب دوالها وصلة تلك الجملة بالواقع والمتلقي والمبدع، ولا يستطيع كشف هذه العلاقات سوى علم المعاني الذي يعرفه الباحثون، بأنه «تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة بما يتصل بما من الاستحسان وغيره، ليحرز بالوقوف عليه من الخطأ في تطبيق الكلام مع مقتضى الحال ذكره»⁽²⁾، كما يعرفه محمد بن علي الجرجاني بقوله : «علم المعاني علم يستخلص من تراكيب الكلام بالطبع، كما أن علم النحو يستخرج من إعراب المتكلمين كلاما صحيحا بالطبع»⁽³⁾ .

والكلام عند البلاغيين يقسم إلى قسمين هما الخبر والإنشاء «قسم يحتمل التصديق والتكذيب ويسمونه خبرا، وقسم لا يحتمل التصديق والتكذيب ويسمونه إنشاء»⁽⁴⁾ .

1-صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط01، 1996، ص 223 .

2-محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1988، ص 42.

3-محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والنبهات في علوم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، دط، دت، ص 23 .

4-بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد -علم المعاني-، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 10، 2005، ج01، ص 71 .

وهكذا فإن المتأمل في ديوان بطبجي يلمح توظيفه لنوعي الكلام، الخبر والإنشاء بشكل بارز وواضح، وباستعمال مختلف الأدوات البلاغية ولكن بصيغة ملحونة، لأن اللغة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتخلى عن هذه الأدوات، فهي من صميم وروح الكلام، إذ تستطيع أن تتخلى العامية عن قواعد اللغة الفصحى، ولا تنتظم وفق شروطها وقواعدها المضبوطة، لكنها لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن تتخلى عن وظيفتها الإخبارية، ولا بد للخبر من وسائل يصاغ بها ويتحول إلى إنشاء بمختلف أشكاله.

1- الجمل الخبرية :

شغلت الجمل الخبرية مساحة شاسعة في الديوان لتوافقها مع طبيعة المقول، والمفصح عنه، فالشاعر يعرض لنا نفسه وأحوالها وما أصابها من تغيرات مختلفة، ويخبر المتلقي بمدحه واستغاثاته فكان الخبر بمثابة المنبه التعبيري الذي ترك بصماته الواضحة ذات الألوان الجمالية، في حشد كم كبير من المعاني ودلالاتها .

والجمل الخبرية على نمطين، إما أن تكون مؤكدة أو منفية :

أ- **الجمل المؤكدة** : وظف بطبجي في خطابه الجمل المؤكدة التي تمثل أحد أضرب الخبر، باستعمال "إن" التي ظهرت في الخطاب الشعري الشعبي بصيغة أخرى، محتفظة بعملها في تثبيت الخبر عند المخاطب، وذلك في قوله : (1)

يَا لَعْرَجَ رَاكَ اسْهَيْتْ	جَفَيْتَنِي غَيْرَ بِلَا سَيَّة
عَبْدَ الْقَادِرِ يَا بُوعْلَامَ	ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
أَبْلَا سَيَّة حَفَيْتْ	رَاكَ أَنْسَيْتَنِي وَالْأَجْفَيْتْ

وردت مجموعة من الأخبار في الأبيات السابقة، بصيغة مؤكدة بواسطة الأداة "راك" التي تؤدي معنى "إنك" المركبة من را = إن، و"ك" ضمير المخاطب المتصل "راك اسهيت، راك أنسيتني"، حيث صعدت الغرض البلاغي وشحنته، بالافتتان بالحال التي يعاني منها الشاعر، مؤكدا الخبر في ذهن المتلقي بواسطة هذه الأداة التي توظفها اللغة الملحونة بأنواع مختلفة و هي :

راك=إنك / راكي=إنك / راكم=إنكم - إنكما / راه=أنه / راهم=إنهم - إنهما/ راني=إني ويوظف بطبجي أشكال التوكيد "بأن" سعيا إلى وصف حالته، ونقلها للمخاطب، يقول: (2)

طَالِبٌ عَيْنِي تَشْفَاهُ	رَاهُ صَاعِبٌ عَنِّي مَلْقَاهُ
خَلَانِي إِلَّا بِهَوَاهُ	نَرْتَجَاهُ الصَّبَاحُ وَ عَشِيَّةُ

فالشاعر يتحدث عن حالته الموجوعة، مستخدما التوكيد في ذلك "راه صاعب عني ملقاك" إي إنه صعب علي لقاؤه، فالشاعر ساق هذا الخبر المؤكد للمتلقي ليعي صورة المعاناة القاسية .

1- الديوان، ص 45 .

2- المصدر السابق، ص 55.

كما يستخدم الشاعر في مواضع أخرى "إن" في حالتها الفصيحة وفي سياقها البلاغي طلباً لتأكيد فكرته وتوقيرها في ذهن المخاطب، فتشحن الخطاب بطاقة إبداعية وأسلوبية، تساهم في شد بناء التركيب : (1)

أَطْلَعُ بَذْرُهُ أَضْوَى عَلَى الْبَيْدَةِ وَقَّادٍ مِنْهُ أَقْتَبَسُ نَجْمَ سَعْدِي
لَأَنِّي مَدَّاحُ سَيِّدِ الْأَجْرَاسِ وَالْأَفْرَادِ سَيِّدِي يَا عَاشِقِينَ سَيِّدِي

فبطبجي يسعى من وراء هذه المؤكدات إلى رسم صورة تعلقه بالولي، وحبه الذي لا يساوره شك أو كذب، ومدى إخلاصه في مدحه وصدق غزله الصوفي الذي ارتقى به إلى مصاف المحبين المخلصين، وإن تطلب إثبات هذا الحب تكرار حرف التوكيد المتصل بضمير المتكلم "راني = إني" في الأبيات كلها لخلق كل منافذ الشك والريبة عند المتلقي، وقد بني قصيدته على هذا الأداء البلاغي، حيث يقول : (2)

رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي مَضِيُومٌ ضَرْنِي وَحْشٌ عَقِيذُ الْقَوْمِ
دَائِمًا مِنَ الْوَحْشِ أَنْوَحُ مَا أَعْطَفَ مَا جَانِي
رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي مَهْبُولٌ بِالْمَحَبَّةِ صَدْرِي مَعْلُولٌ
أَرْجَالُ أَسْلَابِنِي جُلُولٌ مَلَكْنِي وَ أَخْدَانُنِي

ولعل هذا يؤكد لنا علم الشاعر بقيمة وفاعلية التوكيد، وبعمل أدواته وخاصة "إن"، والاستفادة من كفاءتها التوكيدية المختلفة، بربطها بمختلف الضمائر لكي تؤدي الوظيفة البلاغية التي ترجى منها، ولا نتعجب من بناء قصيدة كاملة على هذا النمط البلاغي . كما أكد بطبجي أخباره بـ "أن" التي ولدت دلالات متنوعة دقيقة في السياق، حيث ظهرت في الشكل التالي: أن + اسمها (ضمير متصل) + خبرها (اسم ظاهر)، وهذه الصورة تظهر في قوله : (3) لأنك بشير بين الأرسال ممد مكي و هاشمي بك زهرت القبله

إن الغرض المراد من وراء هذه الجملة الواقعة بعد لام التعليل "لأنك بشير من الأرسال" يتصل اتصالاً وثيقاً وظاهراً في سياق إخباري بمكانة النبي p عند الشاعر، فحضور الجملة الكامن في "كاف" الخطاب كضمير متصل بأن التوكيدية، وهذا ما يوحي به لنا خبرها "بشير الأرسال" من دلالات ألفت بظلالها على المشهد الشعري المدحي، وهذا ما وضحته الجملة التي تلتها "ممد مكي هاشمي" حيث أكد الشاعر بهذه الأداة دوام صلاته على النبي p، واستمرارها في كل وقت وحين .

وقد استعمل بطبجي أسلوب القصر (4) لتأكيد أخباره، فالقصر عنصر بلاغي أسلوبى، يركز ويشير إلى المعنى المؤكد بطرقه الأدائية المعروفة عند جمهور البلاغيين، والمتمثل

1- نفسه، ص 106 .

2- نفسه، ص 113 .

3- المصدر السابق، ص 242 .

4- يقصد به لغة الحبس واصطلاحاً هو تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص (ينظر : السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 17) .

في طريقتين النفي والاستثناء والتأخير، وهذا الأخير سيخصص له عنصر مفرد لدراسته، أما النفي والاستثناء فيقوم بوظيفة نفي الجملة بواسطة أداتين أساسيتين هما "ما" و "لا"، و يسند الاستثناء إلى ثلاث أدوات هي: "إلا، سوى، غير" يكون القصر في ضوء هذه الأدوات طرفين؛ هما المقصور والمقصور عليه، وقد وظفه بطبجي في قوله: (1)

كَأَنْتَ وَاحِدَ الْعُجُوزِ عَمِيَّةٍ مِنَ الْأَبْصَارِ مَا تَرِزُقُ غَيْرَ بَنْتٍ صَغِيرَةٍ بَكْرَةٍ
بَانِيَّةٍ خِيَمَةٍ مَعْبَدَةٍ شَقَّ الدُّوَارِ مَا عِنْدَهَا أَهْلٌ وَلَا صَدِيقٌ وَلَا عَشْرَاءُ
إِلَّا هِيَ وَبَنْتَهَا حُرَّةَ الْأَبْكَارِ سِتِّي مَسْعُودَةَ الْإِيَامِ صَبَّارَةَ

ويظهر القصر في البيت الأول، وذلك بتعدد أدوات النفي التي تفيد نفي الذرية عن العجوز الكفيفة إلا ابنتها، والبيت الثاني نفي وجود صديق أو أهل لها، للتأكيد على الفقر المادي والمعنوي، فالمقصور هم "الرزق، الأهل والصديق والعشراء"، والمقصور عليه هي "البنت، العجوز الكفيفة وابنتها"، ونوعه قصر صفة على موصوف، ونستطيع تمثيله بالجدول التالي:

الأداة	المقصور	أداة الاستثناء	المقصور عليه
ما	ترزق	إلا	بنت صغيرة
ما	عندها		هي
لا	أهل		بنتها
لا	صديق		
لا	عشراء		

فالشاعر قد استعمل القصر بشكل مستمد من الشعر الفصيح، مستفيداً من سياقاته لخدمة فكرته وإيصال معانيه، وهذا يؤكد لنا قرب لغته الفنية الملحونة للفصحى في كثير من المواضع والسياقات والتراكيب اللغوية .

فهذه أغلب الجمل الخبرية المؤكدة التي وردت في الديوان، أما باقي الجمل فهي خبرية غير مؤكدة وقد أخذت نسبة كبيرة منه، لأن الشاعر كان يسرد يصف نفسه وقد زواج بين التأكيد في المواطن التي رأى أنه يجب الحرص على إقناع المتلقي، وفي مواطن أخرى رأى أنه غير ملزم بذلك، فقدم الخبر بدون مؤكدة، واتخذ وسيلة أخرى كالتكرار والتركيز على الأعلام، خاصة إذا تعلق الأمر بالمديح والغزل الصوفي .

ب- الجمل المنفية :

من مؤكدة الخبر النفي، الذي هو خلاف الإثبات « ويسمى كذلك الجحد، وهو الحالات التي تخلق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة والتعبيرات الكاملة، وكل معنى يلحقه النفي يسمى منفيًا» (2) .

1- الديوان، ص 67 .

2- محمد سمير نجيب اللبدي : معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الرسالة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، مادة (نفي)، ص 227 .

وأما المعنى المنفي فهو «المضمون الذي وقع عليه النفي سواء أكان محتوى الجملة اسمية أو فعلية»⁽¹⁾ ويتحقق ذلك بواسطة أدوات يوظفها الشاعر حسب حاجته لها، وكيفها بما يتوافق ومقتضى الحال⁽²⁾، ومن هذه الأدوات المستعملة في الديوان :
 ما :⁽³⁾ وقد استعان بها الشاعر لغرض نفي الجمل المثبتة الخبرية، مطوعا هذه الأداة لخدمة معانيه وأخباره، مجتهدا في إتاحة سياقات بنائية وحضور مقامي في اللغة الملحونة، وقد استفاد من معاني الأداة في إكساب أخباره صفة السلبية .

وركز على نفي زيارة الولي له وعدم مراعاة حالته النفسية المزرية، حيث يقول:⁽⁴⁾

هَذَا لِي نَحْوُ عَامٍ مَا رَيْتُ أَمْقَامُهُ	كَيْ نَتَفَكَّرَ أَهْوَاؤُ تَخْذُنِي حَمَهُ
مَا بَرَمَ يَا مَلَّاحَ مَا شَافَ غَلَامُهُ	مَا جَابُهُ نَيْفَ ذَا الْفَحْلِ زَيْنُ الْهُمَةِ
مَا شَفْنَا فِي الْأَسْيَادِ مَنْ يَهْدَا حَرْمُهُ	غَيْرَ أَنِّيَا أَقْصَفَ سَعْدِي ذِي عَصْمَةِ
مَا شَفْتُوشَ حَالَتِي رَأَيْتُ قَاصِرَ	وَ أَجِي مَن كَثْرَةِ السَّقَامِ
مَا سَرَحْنِيشَ لِيْهِ نَمْشِي لَهُ زَايِرَ	بَلْ قَاسَمَ فَارَسَ الزَّحَامِ

وهكذا نلاحظ أنه وظف أداة النفي سبع مرات ليثبت للمتلقي سوء حالته وتدهور أوضاعه، وهذا النزوع والتوجه لاستعمال "ما" النافية يتكرر في القصيدة الواحدة ضمن متتالية كلامية مثلما وضحنا سابقا بل يؤكد ما ذهبنا إليه.

كما أورد الشاعر أخبارا منفية إذا حذفنا عنها النفي ستصبح طموحا، يجتهد في تحقيقها، وبهذه الطريقة غير المباشرة يخبرنا عما في نفسه من خير وحب وسلام كامن في ذاته، حيث يقول :⁽⁵⁾

مَا أَبْقَى مَنْ يَعْذَرُ عَشَّاقُ	جِيلَنَا قَوْمُهُ مُخْتَلَفُ
مَا أَبْقَى صَدِيقُ وَلَا إِتِفَاقُ	لَا مَحْنَنُ وَلَا رَأْفَةُ
مَا أَبْقَى عَهْدُ وَلَا مِيثَاقُ	حَذَّ مَا مَنَ الْقَوْلُ أَتَعَوِّفَا

لقد جاءت الأداة لتشخص ما هو موجود وحاصل، بإضافتها وزيادتها أمام كل هدف وغاية في نفس الشاعر "الثقة والأمان، التعاون، الإخلاص ...". فيصبح غير متحقق .
 و تطرد "ما" في مختلف القصائد محققة نفس الأغراض، خاصة في مدح الولي الصالح الذي تعلي من شأنه، و تنفي عنه المماثلة من البشر، و الإتيان بكراماته .
 لا⁽¹⁾: من أدوات النفي التي استعملت في ديوان بطبجي، حيث عبرت الأداة على موضوعات المدح والتوسل وتشخيص وضعية نفسية معينة، حيث يقول:⁽²⁾

1- نفسه، ص 228 .

2- إذ قد يدخل البعض منها على الفعل الماضي، فينفيه والمضارع فيغير دلالاته الإيحائية من الحال والاستقبال إلى السلب، كما يدخل البعض الآخر على الجملة فيعمل عمل ليس، فيرفع اسمها وينصب خبرها .

3- أداة نافية تدخل «على الجملة الفعلية المثبتة فتنتفيها في الزمن الماضي إذا كان فعلها ماضيا أو في الزمن الحاضر إذا كان فعلها مضارعا» (ينظر: عبد الله بوخلخال : التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ج 02، ص 216) .

4- الديوان، ص 185 .

5- المصدر السابق، ص 87 .

لَوْ لَا الْهَاشِمِيُّ يَنْبُوعُ الْأَفْرَاحِ لَا كَانَ مُلْكُ وَلَا عَشْرًا
لَا نُورٌ لَا ضِيءٌ لَا كَوَكَبٌ وَضَّاحٌ لَا كَانَ جُنْ وَلَا أَنْسِي
لَا شَمْسٌ لَا كَوَاكِبٌ تُوقَدُ لَا كَانَ مَعْنٍ وَلَا حَيٍّ
لَا عِلْمٌ لَا عَمَلٌ لَا وَاجِدٌ لَا خَلْقٌ لَا غِنَى لَا سَاسِي

فمن خلال ملاحظتنا للتراكيب " لا كان/ لا نور/ لا ملك/ لا شمس/ لا علم" نلمح اقتران لا بالفعل الماضي الناقص "كان" نحوياً، ولكنها معنوياً تتخطى الماضي إلى الحاضر والمستقبل، فلو لا وجود النبي p، ما كان في الماضي ولا المستقبل ملك ولا نور، بفضل النبي p على البشرية ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وبذلك يسمو بالمديح النبوي ويتغنى بالنور المحمدي بواسطة أداة النفي التي أكسبت التركيب قوة دلالية، وأمدت معانيه جزالة، وأبرزت مقاصده، وأفصحته عن أفكاره، وخاصة بالحضور المقامي المتكرر المتتالي لها، والذي كشف المعنى في ذهن المتلقي .

وقد تخرج صيغة النفي "لا" عند بطبجي إلى لوم وعتاب المحبوب لعدم عطفه عليه وشفائه من مرضه وسقمه رغم مدحه الكثير له، فيقول : (3)

لَا غَنَى تَطْفَى ذَا النَّارِ يَا مَرَاةَ كُلِّ عَقُولٍ
صَرْتُ فِي بَحْرِ التَّفْكَارِ خَفْتُ هَذَا الْجَفْوِ أَيُّطُولُ
مَا أَهْدَفَ مِنْكَ بَشَارُ لَا رَأْيِي لَا مَرُسُولُ

وهكذا دلت هذه التراكيب اللغوية في طابعها الخبري المنفي بـ"لا" على وضع الشاعر الاجتماعي الذي يرفضه بشدة، وينشد عالمه الخاص، ويجسده عبر القصيدة وصورها الفنية التي تعكس رؤيته للواقع بكل تناقضاته وللممدوح، فالقصيدة عند بطبجي تشكل قيمة فنية جمالية على جميع مستوياتها .

لن : من أدوات النفي "لن" (4)، وقد استعملها بطبجي بنفس الأغراض التي استعمل فيها أدوات النفي السابقة، الذي يظهر من خلال سياق الجملة المنفية.

ج-الجمال الشرطية :

استعان الشاعر بمختلف الأدوات التي تحدث أسلوب الشرط (5)، وطوعها للغة الملحونة، مبدعاً تراكيب لغوية شكلت الجمالية البلاغية والأدائية لأسلوب الشرط محاولاً

1- " لا" التي تدخل على الجملة المثبتة بتعدد أشكالها فتتفي مضمونها وتخلصها إلى زمن معين وقد يختص استعمالها بالأفعال المضارعة، فتنتقل دلالتها للاستعمال ما لم يدخل على الفعل ما يغير ذلك .(ينظر : عبد الله بوخلخال : التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج 02 ، ص 203) .

2- الديوان ، ص 227 .

3- نفسه، ص 57 .

4- تختص بالدخول على الفعل المضارع فتتصبه وتنقله إلى المستقبل، وهي بذلك حرف نفي ونصب واستقبال . (ينظر : عبد الله بوخلخال : التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج 02 ، ص 228) .

5- الشرط كل حكم معلوم يتعلق بأمر يقع بوقوعه، فيتحقق الأمر بتحقيق أمر آخر، والتركيب الشرطي تركيب عربي يتكون من جملتين في الأصل، جملة الشرط وجملة جواب الشرط والجزاء، ولا يكون ذلك إلا بواسطة أدوات تتباين محالها الإعرابية بحسب طبيعتها النحوية، وكذلك استعمالها البلاغية التي تظهر في مقام الديوان.(ينظر : عبد الله بوخلخال: نفسه، ج 02 ، ص 159) .

عقد العلاقة بين المستوى البلاغي والنحوي، واتبع بطبجي التركيب الشرطي بإيراد عناصره، وهي الأداة + جملة الشرط + جملة جواب الشرط، كما عدد في الأدوات التي تحمل معنى الشرط، لتحقيق التواصل والتأثير البلاغي في المتلقي، ومنها :

إذا : من أدوات الشرط "إذا" (1) وتظهر جليا في قوله : (2)

إِذَا أَنْسَيْتَنِي وَ اللَّهُ مَا نَنْسَاكَ
وَ إِذَا حَقَرْتَنِي بِذُنُوبِي تَتَحَسَّبُ
وَ إِذَا جَفَيْتَنِي شَرَعَ اللَّهُ مَعَاكَ
يَا بُوعَلَامَ قَلْبِي مِنْ شَوْقِكَ طَائِبُ

وقد وردت ثلاثة أساليب شرطية متتابعة متتالية، تدل على اهتمامه الذي يحقق أداء لغويا وبلاغيا له أهميته وضرورته في السياق الشعري، كما أعطى للتركيب جمالية، بحيث أودع الشرط تواصل وتوافق بين الجمل، وحقق انسجاما ظاهرا في هذه المقدمة، وذلك بدعوة وليه ألا يتركه ولا يجافيه، فهو يريد الوصال والزيارة، ومهما حدث فالشاعر لا يعامله بالمثل.

لقد أحسن بطبجي صياغة أسلوب الشرط في تركيب فصيح وبلغة راقية في معظمها، ونستطيع التوضيح أكثر في الجدول الآتي .

الأداة	جملة الشرط	جملة جواب الشرط
إذا	انسيتني	و الله ما ننساك
إذا	حقرتني بذنوبي	تتحاسب
إذا	جفيتني	شرع الله معاك

فالشاعر يحدث ترابطا بين وضعه المأساوي، وبين وليه الذي لم يعطف عليه، وزاده ازدراء وجفاء، لكن في المقابل يزداد الشاعر حبا فيه واتصالا به : (3)

إِذَا جَفَيْتَنِي مَا نَجَبَرُ السَّلَاكَ
مَنْ غَيْرُكَ بِكَ نَفَخَرُ وَ نَنْجِي طَالِبُ

كما ينشد في مدح المصطفى p : (4)

إِذَا سَأَلُوكَ مَا أَحَلَّى وَ طَيَّبَ مِنْ الْعَسَلِ
قُلْ الصَّلَاةُ أَحْمَدُ وَ الرِّضَى لِلْأَهْلَةِ

وتتوزع "إذا" في قصائد بطبجي للأغراض السابقة الذكر، بألوان وأشكال جمالية تعكس قدرته اللغوية، وتحكمه في الأساليب وتطويعها لمعانيه، وإيصال أفكاره وتجسيد عواطفه في صيغة تكرارية لمدح النبي p، يقول أيضا : (5)

إِذَا أَقْبَلْتَنِي يَا نُورَ الْأَعْيَانِ
هَيْهَاتَ مَا أَنْشُوفُ السَّيِّئَةَ
إِذَا أَنْظَرْتَنِي نَسْتَبْشِرُ بِالْأَمَانِ
وَلَوْ أَنْشَاهُكَ فِي الرُّؤْيَا
إِذَا أَرْضَيْتَ عَبْدَكَ حَالَهُ يَزِيَانِ
مَا نَرْتَجَاكَ غَيْرَ أَنْتِيَانِ

فبطبجي سيحس بالأمان والراحة والطمأنينة (جملة جواب الشرط) إذا تحققت الزيارة واشتهر عند الناس أنه حبيب الأولياء (جملة الشرط) .

- 1- تدل على الاستقبال وترتبط بين جملتين؛ الجملة الأولى (جملة الشرط) سبب لوقوع الثانية (جملة جواب الشرط) .
- 2- الديوان، ص 90 .
- 3- نفسه، ص 91 .
- 4- المصدر السابق، ص 250 .
- 5- نفسه، ص 235 .

ولعل هذه الظاهرة تجعلنا نحكم على الشاعر أنه على علم بأسلوب الشرط، وعلى دراية بكيفية توظيفه وطرقه البلاغية وصيغته التركيبية، لذلك استفاد من أدائه في خطابه، وتصرف في أركانه بالتقديم والتأخير، وفي هذا رد على الذين يتهمون الشاعر الشعبي بالتطفل على الشعر ولغته، ولا يعترفون بجمالياته الفنية، ومهاراته البلاغية وتشكيلاته النحوية، التي تزخر بها قريحة شعرائنا الشعبيين الفحول الممتلكين لناصرية اللغة العربية، والمتخذين اللغة الملحونة أداة ووسيلة للتواصل مع الناس، لإيصال أفكارهم عن طريق فن محبوب، رغم ذلك فهم لم يتخلوا عن لغتهم الفصحى، حيث نجدها تغالب وتفرض نفسها على العامة وتجبرها على الانقياد لقواعدها ونظمها .

لو⁽¹⁾: وظفها بطبجي في خطابه الشعري بهذه الصيغة لتحقيق أغراض بلاغية مختلفة تنحصر في المديح والتوسل، كقوله: ⁽²⁾

لَوْ عَلِمُوا بِيَا أَهْلَ الْهُوَى لَوْ كَانَ أَتْبَدَلْتُ كُنْيَتِي قَيْسَ الثَّانِي مِنْ كَثْرَةِ مَا فَصِيَتْ مِنَ الْمَحَانِ الْعَشَقُ الْجَوَادُ
فشاعرنا استعمل "لو" ليدل بها على إمكانية حصول علم أهل الهوى به وما يعانيه من ألم، ولو تحقق ذلك لسموه قيسا الثاني، وبدلوا كنيته بهذا الرمز الغزلي الدال على الوفاء والإخلاص وما يحمله من دلالات مكثفة عند المتلقي، ولكن المعنى المراد الذي حققته الأداة "لو" أن امتناع تحقق جملة الشرط، وهي عدم علم أهل الهوى أدى إلى امتناع الجواب، وهو عدم تسميته بقيس الثاني .

وهكذا راح بطبجي يرسم تجربته الغزلية بتعبير راق جميل، وبتركيب لغوي فصيح، حقق غرضه البلاغي لدى المتلقي، خاصة في إطار أسلوب الشرط، الذي يتخذة افتتاحية لقصيدة أخرى مدحية للرسول p، حيث يطيل في جملة الشرط بغرض التفسير والتوضيح بواسطة الجمل المعطوفة على الجمل الأولى، ليؤكد المعنى ويكثفه، مستقصيا كل الاحتمالات التي ترد في ذهن المتلقي في وصف النبي p، حيث يقول: ⁽³⁾

لَوْ كَانَ يَا رَسُولَ اللَّهِ الْمَلَايِكُ التَّمَامُ	وَالرُّوْحَانُ الْجُنُودُ وَالْإِنْسُ وَجُنُودُ
وَكَذَلِكَ الْأَشْجَارُ أَتَوَلَّى دُعِيَّةَ قَلَامٍ	وَالْبَحْرُ مَاهُ بِالْمِيزِ الْمَدَادُ يُكُونُ
مَا يُوصَفُوشُ مِنْ نُورِكَ شَطْرَ عَلَيِّ الدَّوَامِ	إِسْمُكَ لَاسْمَ عَالِي الْأَعْلَى مَقْرُونُ
الْحَرَمُ يَا أَحْمَدَ طَبَّ بِجُودِكَ ذَا الْغُلَامِ	يَا بَرَزَخَ الْفَضْلُ بَيْنَ الْكَافِ وَالنُّونِ

إن اقتران الجملة بـ"لو" جعلت جملة الشرط ممتعة عن التحقيق والحدوث لامتناع جملة جواب الشرط، وهي عدم القدرة الواصفين على تصوير جمال النبي p، وحسنه وكرمه، الذين فضلهما الله به على سائر العالمين، حتى إن كانت الأشجار أقلاما والبحار مدادا لا يستطيعون وصف شطر من نور محمد p على الدوام، وبذلك أقام الشاعر امتناعا دائما وخالدا لجملة جواب الشرط، وبذلك وظف بطبجي أسلوب الشرط للتعبير على

1- أداة شرط، تدخل على الجملة فتفيد معنى امتناع لامتناع، إذ يمتنع تحقق الجواب لامتناع تحقق الشرط .

2- الديوان، ص 81 .

3- المصدر السابق، ص 244 .

مديحه للنبي p ووصف جماله بفنية وبلاغة، وإحاطة بالمتلقي لأحد أهم أركان المبادئ الصوفية وهو النور المحمدي .

لولا : استعان بطبجي في صياغة أسلوب الشرط بـ"لولا" التي تحمل معنى "الامتناع لوجود"؛ إذ يمتنع تحقق الجواب لوجود الشرط ⁽¹⁾، حيث يقول : ⁽²⁾

لَوْلَا مُحَمَّدٌ لَّا كَانَ	لَّا جَنَّةَ وَلَا نَيْرَانَ
لَّا كَانَ الْإِنْسُ وَلَا جَانُ	لَّا أَخِيرَةَ وَلَا دُنْيَا
لَوْلَا نَبِيًّا الْمُخْتَارُ	لَّا رَعْدًا وَلَا أَمْطَارُ
لَّا بَيْدَةَ وَلَا أَمْصَارُ	لَّا ظَاهَرَ وَلَا خَفِيَّةَ
لَوْلَا سَيِّدَ الْمُتَّقِينَ	لَّا سَمَاءَ وَلَا أَرْضَيْنِ

وقد صاغ الشاعر هذه المتتالية الشرطية لمدح النبي p، والسمو به في عالم الذاكرين والمريدين، ولكي يفصح عن حبه العميق والصادق له استعمل أداة الشرط "لولا"، فأدخلها على الجملة، فتحول جواب الشرط ممتنعاً لوجود الشرط؛ إذ امتنع عدم وجود الجنة وزوال الدنيا لوجود سيدنا محمد p، فقد ربط بطبجي وجود الكون بمخلوقاته بوجود سيدنا محمدp.

ولعلنا لم نلاحظ توظيفا آخر لأداة الشرط "لولا" في ديوان بطبجي سوى في مدح النبي وبهذه الطريقة التعبيرية الملازمة في قصائده وكأنه تركيب لا يحدد عنه .

من ⁽³⁾ : أكثر بطبجي من استعمالها، لشيوع استعمالها في اللغة الملحونة، فهي تجري مجرى تراكيبه اللغوية وتنساب مع ألفاظه وتعايرها، لكنه لم يشذ في توظيفها عن التراكيب الفصيحة، إذ أوجد لها جملتي الشرط والجواب بفعليهما المجزوم، حيث عبر بواسطتهما عن تعلقه بمدينة مستغانم، فقد ربط بين دخولها وبين التمتع بطبيعتها الخلابة إذ يقول : ⁽⁴⁾

كَانَتْ هَذَا الْبَلَادُ بِهَجَّةَ	مَثَلُ الْعُرُوسَةِ مَشْهُرَةً بِحُلَّةٍ وَتَاجِ
مَنْزَرَةٍ لِلْقَاصِدِينَ فَارْجَةٍ	مَنْ يَسْكُنُهَا يُصِيرُ قَلْبُهُ فِي الْأَمْوَاجِ
مَنْ يَدْخُلُهَا سَعِيدٌ يَنْجَا	مَنْ يَعْتَرُهَا غَلِيظٌ يَصْقَاوَلُهُ الْأَمْزَاجِ

وهكذا فالديوان يوظف الجمل الخبرية التي أدت خطابه الشعري ونقلت أفكاره ومعانيه، إذ كانت في معظمها فصيحة، احترمت في تراكيبها ضوابط وقواعد اللغة العربية في مختلف الأساليب الخبرية التي تحددت انطلاقاً من مستويين هما: المستوى النحوي

1- ينظر: سعد الدين تواتي : مفتاح التراكيب اللغوية، شركة دار الأمة للطباعة والتوزيع، الجزائر، د ط، 1994، ص 55.

2- الديوان، ص 231 .

3- تكون "من" اسم شرط للعاقل، حيث تدخل على الجملة فتحدث أسلوب الشرط، وتكون جملتين الأولى؛ جملة الشرط والثانية جملة جوابه . (ينظر: سعد الدين تواتي : مفتاح التراكيب اللغوية، ص 61) .

4- الديوان، ص 200.

والمستوى البلاغي الذين هدف إليهما الشاعر، وكان مقصده من وراء هذا التنوع إثراء القصائد، حيث بدأ بالجملة المؤكدة، مروراً إلى المنفية، ووصولاً إلى الشرطية .

2- الجمل الإنشائية:

الجمل الإنشائية تمثل أحد تراكيب اللغة الشعرية لخطاب بطبجي، فهي تصدر عن بنى شعرية متنافرة توحى بالمضمون أي عالم الأفكار، لأنه «دلالة الموضوع وفاعلية الموضوع والقيمة المضافة إلى الموضوع»⁽¹⁾ .

وإذا كان الخبر يلقي لتحقيق دلالة أصلية إفهامية، أو فنية إبداعية، أو إبلاغية، فإن «الإنشاء يقصد بدلالته التعبيرية إنشاء المعنى الذي يحرك مخيلة المتلقي، وينير فكره، أو ليشيع مشاعره الذاتية دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي أو عدمه»⁽²⁾ .

والإنشاء عند جمهور البلاغيين «ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته»⁽³⁾ كما أنه «إذا كان للكلام وجود خارجي قبل النطق به فهو الخبر، وإذا لم يكن له وجود خارجي قبل النطق به فهو الإنشاء»⁽⁴⁾ .

ويعتمد الإنشاء في أسلوبه على عناصر تكوينية تقوم على أربعة عوامل هامة هي :⁽⁵⁾

-العامل الصوتي : كمحور لطبيعة النغمة الصوتية، حيث يجعل الكلام مفتوحاً .

-العامل الصرفي: فالتركيب الإنشائية تركز على أدوات خاصة (مثل الاستفهام والقسم)، أو صيغ معينة تبنى عليها عناصر، نحو الأمر أو القياس في التعجب.

-العامل المعنوي البلاغي : فمن مقومات هذا الأسلوب في ظاهره الترجمة عن الانطباعات العاطفية، والأحاسيس الخبيئة دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

-العامل النفسي: إذ يقوم على حوار قد يفضي إليه أو قد لا يفضي وعليه تتكون دلالتهم. وعلى هذا الأساس يتضافر هذا اللون التعبيري بوضعيات الذات في جميع حالاتها

المختلفة مثل الهدوء والاضطراب، الفرح والحزن، الانبساط والانقباض، مما يفضي إلى تنوع أداء الأساليب الإنشائية التي ظهرت بصماتها على المساحات الشعرية للديوان وهي:

أ - **الجمل الطلبية:** هي التي تستدعي «مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، وتكون بخمس وسائل : الأمر والنهي والاستفهام والتمني و النداء»⁽⁶⁾ .

وسنحاول كشف هذه الوسائل الخمس في الديوان :

1-وفاء إبراهيم : الفلسفة والشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، د ط، 1999، ص 37.

2-حفيظة أرسلان شاسبوغ : الجملة الخبرية والجملة الطلبية، عالم الكتب، أربد، الأردن، ط1، 2004، ص 25.

3-السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة، ص 54.

4-بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم المعاني-، ج 1 ، ص 71.

5-ينظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1، 1981، ص 349- 350 .

6 - السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة، ص 35.

1- الأمر⁽¹⁾ : استخدم بطبجي الأمر في مخاطبته لوليه الصالح، الذي يتخيل طيفه وشخصه أمام ناظره، فيطلب منه أن يعفو ويسهل عليه، فيقول : ⁽²⁾

أَطْلُقْ أَسْرَاحِي بِرُكَاكَ مَنِ الْجَفَاءَ يَا بَنَ خَيْرَ
سَهْلٌ عَلَيَّ نَلْقَاكَ لَعَلَى ضُرِّي يَبْرَأَ

(أطلق، سهل) هي أفعال جاءت على صيغة الأمر المجزوم الموجهة للولي، وهي صيغة مستعملة في اللغة الملحونة، وقد خرج الأمر إلى غرض أدبي يفهم من سياق الكلام وهو التوسل والاستعطاف، لأن الشاعر لا يملك سلطة الأمر على وجه الاستعلاء فهو أقل درجة من المأمور .

وينتشر في الديوان الأمر البلاغي (غير الحقيقي) كثيرا، وينحصر في غرضي التوسل والاستعطاف والتقرب من وليه، حيث يقول : ⁽³⁾

يَا لَعْرَجَ بِرَمِ شُوفَ حَالِي بَرَكَ مَنِ الْجَفَاءَ يَا عَزَّ الزَّيَارَ
ابْنَ خَيْرَ تَقْبَلُ سُؤَالِي بَجَاهِ صَاحِبِ الشَّفَاعَةِ الْمَخْتَارَ
شَبَبَ لِي الدُّنْيَا أَقْوَالِي وَفِي الْآخِرَةِ تَجَنَّبْنَا مِنَ النَّارِ

فشاعرنا قد افتتح خطابه بالنداء ليلفت انتباه المتلقين، ثم طرح توسلاته العديدة على شكل أمر غير حقيقي، متمثلا في الأفعال التالية: برم، شوف، برك، تقبل، شبيب، حرر، بشرن...، حيث استطاع بتكرار هذه الصيغة في القصائد أن يقنعا بحاجته الماسة والضرورة لرؤية شيخه، ويؤكد ذلك بتكرار فعل الأمر (روف) الذي يلخص ما ذهبنا إليه حيث يقول الشاعر: ⁽⁴⁾ رُوفَ رُوفَ يَا عَزَّ الْقَصَادَ يَا الْكَنْزَ لَا يَفْذُلُ بَدَاً

ولعلنا نلامس روح الشاعر الموجوعة من خلال هذا البيت الصارخ بكثرة الأنين والتوجع، الصادر عن فعل الأمر الذي يصدق بالاستغاثة والتوسل لروح المحبوب، ويظهر ذلك بمزاوجة طبجي صيغة الأمر بالنداء، وهما صفتان ملفتان للانتباه شادتان لشعور ووجدان القارئ، وقد تواصل تزاوح وترابط الصفتين منذ بداية القصيدة المعنونة "من شرح صدري نمجد بوعلام" إلى نهايتها، كعلامة نصية وإشارة جوهريّة إلى تمسك الشاعر بالتوسل، باعتباره رياضة وجهدا صوفيا من أجل بلوغ درجات عليا في الطريقة الصوفية، فالشاعر سخر لذلك أجمل التراكيب والتعابير .

كما يوجه بطبجي صيغ الأمر غير الحقيقي لله تعالى، والتي تخرج لغرض الدعاء في كثير من المواضع، سائلا المغفرة والنظر إليه بعين الرحمة، فيقول: ⁽⁵⁾

بَجَاهُ أَسَأَلْتُكَ يَا خَالِقِي الْجَلَالَ بِحُرْمَةِ الْمُصْطَفَى مُشْرِفَ الْوَسَائِلِ
أَغْفِرْ أَخْطَانَا يَا نَعَمَ الْغَنِيِّ الْمُتَعَالِ لَا تَحَافِنَا لَا تَنْظُرْشُ لِلْفَعَائِلِ

1 - يقصد بالأمر عند البلاغيين طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء . (ينظر: نفسه، ص 55) .

2- الديوان، ص 56 .

3- نفسه، ص 84 .

4- نفسه، ص 120 .

5 - المصدر السابق، ص 173 .

أَنْظُرْ أَكْذَارِي وَ الشَّدَّةَ وَضَيْقَةَ الْحَالِ بِنَاجَةِ جُودِكَ نَجِي دَاتِي مِنَ الْوَحَايِلِ
ويخاطب بالأمر الحبيب المصطفى p، حيث يخرج لأغراض مختلفة أغلبها تجتمع في
التوسل باسمه p، ومدحه وذكر شوائله، حيث يقول: (1)

يَا مُحَمَّدُ فَخْرِي بَيْكَ زُورْنِي الْعَارَ عَلَيْكَ
غَيْثُ الشَّاعِرِ لَا تَنْسَاهُ يَا الْأَمَّجَدَ مُرْفُوعَ الْجَاهِ

وقد يسوق الشاعر صيغ الأمر في جميع قصائد المديح خاصة في ثناياها وخواتيمها: (2)

صَلَّى اللَّهُ عَلَى الْقُرْشِيِّ مُحَمَّدَ بَابَا رَقِيَّةَ
اغْسَلْ يَا الْمُخْتَارَ غَشِي نَجِّنِي مِنْ كُلِّ أَيْيَا
يَا مُحَمَّدَ بَيْكَ نَنْظُمُ حَرَرْنِي يَا بُؤْفَاظِمَةَ
سَهْلَ لِلْمَدَاحِ يَقْدَمُ لِمَقَامِكَ يَرْتَاخُ تَمَا
صَلِّ يَا رَبِّي وَسَلَامُ عَلَى طَهَ شَفِيعِ الْأُمَّةِ

وهكذا وظف الشاعر سبق أوامر كلها تخرج لغرض التوسل للنبي p (اغسل، نجيني،
حررني، سهل، صل، سلم)، كما يتوجه بطبجي بأمره للمتلقي بالصلاة على النبي p، حيث
يخرج لغرض النصيح والإرشاد والتوجيه من أجل الصلاح في الدنيا والآخرة: (3)

صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ يَا حَضْرَا مِمَّنْ لَا عَلَيْهِ صَلَّى يَنْدَمُ
صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ بِالْكَثْرَةِ سُلْطَانِ الْأَنْبِيَاءِ الْمُعْظَمِ

2- النهي (4) : كان النهي في ديوان بطبجي أقل حضوراً من الأمر، لكنه هذا حذوه

وخارج للأغراض البلاغية نفسها، معبرا عن العلاقة بين المتكلم والمخاطب من خلال
ملفوظه، فشاعرنا احترم الصيغة التركيبية اللغوية الفصيحة لأسلوب النهي، فجاء بأداته
"لا" الناهية وأدخلها على الفعل المضارع لكي تحقق معناه، ويظهر في قوله: (5)

سَلَكْنَا مِنَ الْحَصَلَةِ وَ لَا تَشْفِي فَيْنَا عَدِيَا

فقد ورد النهي "لا تشفي"، وغرضه البلاغي التوسل والرجاء من الولي الجيلاني، أن
لا يجعله فرجة لأعدائه الذين ينتظرون هذه الحادثة، لكي يشمتون به ويسخرون من حبه
وتصوفه، فالشاعر وظف نهيا غير حقيقي لتحقيق معناه .
وقد يحشد شاعرنا مجموعة من النواهي المتتالية في قوله: (6)

1 - نفسه، ص 232.

2 - نفسه، ص 239.

3 - نفسه، ص 235.

4- هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية يراد به طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، وللنهي صفة واحدة
وهي الفعل المضارع المقرون بـ "لا" الناهية الجازمة، كقولك : لا تهمل واجبك . (ينظر: السيد أحمد الهاشمي:
جواهر البلاغة، ص 59) .

5 - الديوان، ص 50 .

6 - نفسه، ص 56.

أَقْصَدْتُ لَكَ مَتَهْلَكَ حَيْرَانُ يَا سُلْطَانُ
لَا تَرُدُّ الشَّاكِيَ لَهْفَانُ يَا السُّلْطَانُ
لَا تَضْيَعُ مَنْ يَهْوَاكَ
لَا تَضْيَعُ عَاشِقَ وَلَهَانُ يَا السُّلْطَانُ
لَا تَخْيِشُ يَا سَيِّدَ الصَّلَاحِ ظَنِّي
فِي الْمَضَائِقِ وَالشَّدَّةِ لَا تَجُورُ عَنِّي
يَا إِمَامَ أَهْلِ الْخَضْرَاءِ
قَبْلَ سَنِّ الصِّيَامِي لَبَّ عَلَيْكَ لَسَنِي

وهكذا نرى الشاعر يرصف مجموعة من النواهي المعبرة عن حالته، والعاكسة لما في نفسه من حاجة ملحة ودائمة لحبيبه الجيلاني، ويظهر ذلك في النواهي التوسلية (لا تخييش، لا ترد، لا تجور، لا تضع) المحترمة للتركيب اللغوي والنحوي للنهي، مما يعكس لنا تحكم الشاعر في هذا الأسلوب. ونشهد المتتالية نفسها في قصيدة أخرى، حيث يقول: ⁽¹⁾

لَا تَخْيِبْ ظَنِّي يَا نُورُ أَغْيَانِي
لَا تَخْيِبْ ظَنِّ الْمَدَاخِ
لَا تَخْلِينِي لِلْجِيَاخِ
يَا قُويْدَرُ لَيَّا عَجَلُ
لَا تَجُورُ الْمَنْسُوبَ عَلَيْكَ
يَا قُويْدَرُ الْعَارَ عَلَيْكَ

كما يوجه بطبجي نواهيه للمتلقي، لغرض النصح والإرشاد، والشعور بمسؤولية الإصلاح الاجتماعي تجاه مجعته الممثل في الفرد، حيث يقول: ⁽²⁾

لَا تَأْمَنَ يَدُوِي بِاللِّسَانِ الْهَدَارُ
لَا تَضْيَعُ نِيَّةً فِي مَنْ ادَّعَى بَسْرَهُ

إضافة إلى نصائح أخرى للمتلقي المغرور بصورة المدينة المزيفة، التي تخفي وراءها الآلام والمخاوف، فيقول: ⁽³⁾ اخرج في خرجتك و أعزم

لَا تَنْظُرْ يَا ابْنِي لِلتَّشْيِيدِ وَ النَّبْيَانِ
لَا بُدَّ مِنَ الْجَدِيدِ يَقْدَمُ

3- الاستفهام ⁽⁴⁾ : وظف بطبجي الاستفهام بمختلف أدواته المتنوعة، والتي تخرج إلى

أغراض بلاغية متعددة تستفاد من سياق الكلام، فهي تمثل «الذروة المسنونة للموقف الشعري تتحول فيه الكلمات إلى وضع ذاهل مترسل تأخذ هيئة الشعر في تحديد الخطاب وتنوع الدلالة وإطلاق سراح اللغة من سجن التقرير» ⁽⁵⁾ .

ولأدوات الاستفهام دور عظيم في نقل الجملة من وضع لآخر ومن معنى لآخر، وقد كانت حاضرة بالغالبية في الديوان نذكر منها :

الهمزة : يستفهم بها على أحد الأمرين؛ تصور يدرك به عدم وقوع النسبة، ويذكر معه معادل مع لفظة "أم"، وتسمى متصلة، أو تصديق تدرك فيه حصول نسبة تامة بين

1 - نفسه، ص 86.

2- نفسه، ص 172

3 - نفسه، ص 204.

4- الاستفهام من أبرز الأساليب الإنشائية الطلبية، ويقصد به طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل (ينظر: حفيظة أرسلان شاسبوغ : الجملة الخبرية والجملة الإنشائية، ص 211) .

5-صلاح فضل : نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة، مصر، د ط، 1989، ص 148 .

شيئين من عدمها، فيجاب بواحد من حرفي الجواب "نعم" أو "لا" ⁽¹⁾، الأمران لهما حضور في لغة وتراكيب الديوان، إذ يقول بطبجي : ⁽²⁾

يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوقَهُ كَالطَّيْرِ أَقْبَالِي
يَا مَنْ دَرَى إِيْبَرَمَ لِي نُوْحَ اللَّامِحِ
نَغْمَ سُرُورٍ نَتَقَضَى كُلَّ الصُّوَالِحِ
غُؤْلُ الْمُشَالِي جُلُؤْلُ الْوَاكِدِ
وَأَنْشَاهِدُ الْبَذْرَ فِي تَمَامِهِ وَصَّاحِ
نَسْتَنْشِقُ مَنْ رِيَّاحِ الْمَسْكِ الْفَخْفَاحِ

فقد ظهرت الهمزة في الفعل (أنشوفه) الذي احتوى على همزتين، الأولى للاستفهام والثانية همزة الفعل، وفي (ايبرم، أنشاهد) وضمنية في (نغم- أنغم، نستنشق-أستنشق)، فهي مضمرة لكن عملها باق، وتظهر من خلال النطق والسياق، وتحقق الأسلوب الذي خرج إلى غرض تبيان شوق الشاعر وشغفه في رؤية محبوبه .

ماذا : اسم مركب من مكونين "ما" الاستفهامية و"ذا" اسم موصول ⁽³⁾، وقد ظهرت في الديوان بصورتين : الصورة الفصيحة التركيب "ماذا" في قوله : ⁽⁴⁾

الْغَالِي سَيِّدَ كُلِّ سَيِّدٍ مَاذَا خَلَا مِنْ الْخَصَائِلِ مَرْوِيَّةً

فالشاعر يشخص بواسطة اسم الاستفهام صورة الولي التي فاقت التصورات، حيث يتساءل " ماذا ترك من الخصال" الكريمة إلا وتحلى بها، وقد خرج إلى غرض التعجب والانبهار به، والشاعر لا يستفهم عن جهل، للحصول على معلومة، بل غرضه بث التشويق في روع المتلقي، مده بمعلومات بطريقة غير مباشرة، وذلك في تساؤله عن الذي لم يذق طعم الصلاة على النبي p، ونعته بالغافل عن ذكر ربه، يقول : ⁽⁵⁾

مَاذَا مَنْ رَبَّحَ يَا الْغَافِلُ عَنْهُ كَيْفَ
تَغْفَلَ عَنْ رَبِّحَ رَأَاهُ عَنْ يَمِينِكَ وَ يَسَارِ
رَبَّحَ بَلَا تَعَبَ لَا مَشَقَّةَ وَلَا تَكْلِيفَ
تَزْرَعُ حَبَّةً مِنَ الْفَضْلِ تَدِي قَنْطَارَ

أما الصورة الثانية التي ظهرت بها "ماذا" فهي الصورة الملحونة والمستعملة في لغة الناس اليومية، ممثلة في صيغ متعددة منها "ليه" في قوله : ⁽⁶⁾

لِيَهْ مَا شَفَكَ ذَا التَّمَجَادِ يَا الْوَاكِدِ
غَيْثِي يَا سَيِّدَ عَلَالِ بْنِ أَحْمَدِ

و صيغة "أش" و "لاش" وذلك في قوله : ⁽⁷⁾

أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعَطَاءِ وَ الْبُرْهَانَ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى طَائِرِينَ عَقَبَانَ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى عَمْرُؤَ الدِّيَّوَانَ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعَطَاءِ وَ الْبُرْهَانَ
لَاشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ
بَغَيْرِ جُنْحَةٍ فِي الْأَعْلَى خَالَقِي أَخْفَاهُمْ
بِأَنْوَارِ أَبْتَهَجُوا سُبْحَانَ مَنْ أَنْشَاهُمْ
لَاشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ

1-بكري شيخ: أمين البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج2، ص83، وينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص61- 62 .

2-الديوان، ص 100 .

3-ينظر: نصر الدين تواتي: مفتاح التراكيب اللغوية ، ص 58 .

4-الديوان، ص 67 .

5- نفسه، ص 256 .

6- المصدر السابق، 212 .

7- نفسه، ص 168 .

هل⁽¹⁾: وظف شاعرنا "هل" في خطابه بصورتها الفصيحة والملحونة، وذلك بصيغة "راك" و"ها" فقط، وقد خرج الاستفهام بها لغرض تمني رؤية الشيخ، في أغلب القصائد، منها قوله:⁽²⁾

هل لي من درى نشوف أحرير بني ولد الزهرة الهاشمية نور الأعيان لله غارا وجود يا سلطان احميان
هل لي يا من درى أنشوفة ونحقق في بهاء نكفا
هل لي يا من درى أيرؤفوا من نورهم ذا السياد نشفى

أما الصورة الثانية وهي ملحونة، فقد ظهرت في صيغة "يا من درى أنشوف" التي تكررت كثيرا في هذه القصيدة لغرض توقيير معناها عند المتلقي، وذلك في قوله: ⁽³⁾

يا من درى أنشوف بعيني شمس المنير مشرف النسب من نسل المختاري
يا من درى أنشوف بعيني زهو الضمير مغيث من حصل الرفيق الخطاري
يا من درى أنشوف بعيني عبد القدير سلطان الأولياء نور البدر الواري

كيف⁽⁴⁾: وردت "كيف" في القصائد على تركيبها الفصيح وعلى صيغتها، مستفسرا بها الشاعر عن معاناته التي طالت والشكوى من الأمراض، حيث يقول: ⁽⁵⁾

كيف نمسا كيف نصبح دأيم طول الزماني

فشاعرنا قد افتتح قصيدته "من شرح صدري نمجد بوعلام" بتكرار هذه الصيغة متسائلا عن من طعنه الهوى، وكيف ينعم بالحياة "كيف بيرأ من طعنه الهوى" في مقام غزلي مشوق، وملفت للانتباه، حيث يقول: ⁽⁶⁾

كيف بيرأ من طعنه نبل الهوى من كيد القوس سهم ماضي وخرق الأطماسي وحس رسي
كيف يهنئ من فارق زهو خاطره من بعد الونس كيف يهنئ ويطيب نعاسي كيف ننسي
كيف ننسي محبوبي يا أهل الهوى من فاق الشدس والبدر ونجوم الحمداسي زين اللبسة

كما استخدم الشاعر الصورة الملحونة لـ "كيف" بصيغ متعددة أشهرها "كي" بمعنى "كيفاش" معبرا بها عن نفس الأغراض السابقة الذكر، وذلك في قوله: ⁽⁷⁾

كي نعمل يا صبري أفنيت والعقل غاس صابر وأرأ أكباسي

4- النداء⁽⁸⁾:

1- ويستفهم بها عن التصديق، أي معرفة وقوع الحدث أو عدم وقوعه، لذلك يفيد جوابها السائل بالحكم لأنها طلبية. (ينظر: السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 62).

2- الديوان، ص 190 - 191.

3- نفسه، ص 63.

4- ويسأل بها عن الحال، لذلك تفيد جهل السائل عن حال المخاطب، لأنها طلبية. (ينظر: بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج 2، ص 82).

5- الديوان، ص 115.

6- نفسه، ص 126.

7- المصدر السابق، ص 134.

8- النداء من الأساليب الإنشائية ويقصد به طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء، محل الفعل المضارع "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء محله، وقد حذف حرف النداء، إذا فهم من الكلام، يزخر النداء بالحراك اللغوي في بعده الوظيفي، فإذا كان الخبر يجسد اللغة في جانبها القار، ومضمونه يحتمل الصدق والكذب لذاته فإن الإنشاء يمثل جانبها المتحرك. (ينظر: بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج 2، ص 106).

يعد النداء من الأساليب الإنشائية الهامة في الخطاب الأدبي، لدلالته البلاغية ومساهمته الفعالة في تكثيف المعنى ونقله، لذلك كان حضوره المتميز والظاهر والملفت للانتباه في ديوان بطبجي، وأضحى عاملاً أساسياً في تراكيبه اللغوية وأدائه الأسلوبية، وقد أخذ النداء في خطابه أوجهاً ثلاثة هي: 1- نداء تذكر أدواته، 2- نداء تحذف أدواته، 3- نداء مقرون بأحرف التنبيه والاستفتاح .

شغل الوجه الأول أغلب قصائد الديوان بدون استثناء وخرج إلى أغراض أدبية تفهم من سياق الكلام، وكان أغلبها التنبيه ولفت الانتباه وتقريب المنادى قرباً حسياً ونفسياً خاصة وليه، من أمثلة ذلك : (1)

يَا مَنْ بَيْنَكَ أَجْمَعُ كُلَّ خَالِي رَأَى أَرْجَعُ عَامَرُ
يَا سَلَاكُ السُّفُونِ بَعْدَ مَا غَرَّقُوا فِي الْبَحْرِ الزَّآخِرُ
يَا عَزَّ الْمُضِيُّومُ وَاللِّي فِي حَالِهِ قَاصِرُ
يَا ضَوْءَ اللَّيِّ كَفَيْفَ عَادَمَ مَمُو الْأَلْمَاحُ
يَا مُؤَنَّسَ الْغُرَيْبِ وَالْذُرَّاءِ وَالسِّيَاحُ
لَا تُهْدَأُشْ اللَّيِّ أَبْقَى لِتَالِي تَرْفُذُهُ مِنَ اللَّحَاحُ

فالشاعر حرص على جعل النداء على بداية كل بيت شعري، لأسر المتلقي ولفت انتباهه، ولتلقى المعاني وفهم الأفكار والاقتناع بها . كما يكرر النداء لوليه في متتالية أخرى، حيث بدأ بها كل بيت شعري، وغرضه البلاغي الاستعطاف للنظر في حالته : (2)

يَا الْأَمَجْدَ شَاعَرَكَ خَافُ
يَا عَمَارَةَ حَافٍ وَقَافُ
يَا الشَّايِعَ فِي كُلِّ بِلَادُ
يَا أَمَحَمَدَ بُوقَبْرَيْنُ
يَا الْمُصْرَفَ فِي الْبَرَيْنُ
يَا هَلَالَ النَّاطِرَيْنُ
يَا الْفَحْلَ نَسْلُ السَّبْطَيْنُ
طَالَ وَأَقْوَى عَنْهُ الِهَمُ
يَا الْقُطْبَ الْمُعَظَمُ
مَنْ الْمَغَارِبُ صَحْرَةَ لِلْسُنُودُ
يَا الْقُطْبَ الرَّبَّانِي
عَنْدَ حُرٍّ وَ سُودَانِي
يَا مُغِيثَ اللَّهْفَانِي
يَا سَلْسَلَهُ مَنْ الْحَسَانِي

للغرض الأدبي نفسه يرسل الشاعر النداء، متغنياً بالشمائل المحمدية، ومعدداً أوصافه وخلالها الكريمة ومرسلاً توسلاته واستغاثاته، فيقول : (3)

يَا سَيِّدَ مَنْ أَسْجَدُ وَأَتَقَدَّمُ
يَا خَيْرَ مَنْ أَتَشَى وَأَتَكَلَّمُ
يَا سَيِّدَ الْعَرَبِ وَالْعَجَمُ
يَا ضَمَارَ الْعَدَاءِ فِي يَوْمِ الْمَيْدَانُ
وَأَفْتَحُ أَبْوَابَ الْجَنَّةِ الْخَضِرَاءُ
بَيْنَ الْأَرْسَالِ نَالِ الْبَشِيرَةِ
يَا غَوْتَهَا نَهَارَ الْكَشِيرَةِ
يَوْمَ الطَّرَادِ وَالْمُشَالِيَةِ

1- الديوان، ص 142 .

2- نفسه، ص 213.

3- المصدر السابق، 234 - 235 .

يَا سَيِّدَ مَنْ تَحَرَّمَ فِي رَبْعٍ أَرَكَّانَ وَتَحَرَّمَ الْأَرْضُ وَالْعَالِيَّةُ
كما يخرج النداء إلى غرض الدعاء والابتهال لله بأسمائه الحسنى، طالبا منه أن يفرج
عنه، حيث يقول : (1)

يَا ذَا الْمَجْدِ الْعَظِيمِ وَالْجُودِ وَالْحُسْنِ يَا عَالَمَ الْخَفَاءِ وَالظَّاهِرِ
يَا قَاوِي يَا مُنِينُ يَا نَعَمَ الرَّحْمَنِ يَا نَقْمَةَ كُلِّ مَنْ تَجَبَّرَ
يَا عَالَمَ مَا يَوْسُوسُ الضَّمِيرِ الْإِنْسَانِ فَارْجُ عَلَى حَالَتِي وَدَبِّرْ

وأما الوجه الثاني الذي ظهر فيه النداء هو حذف أداته، ويظهر في قوله : (2)
يَا سَلَكَ الْيَسِيرِ مِنَ السُّجْنِ وَالْعَسَةِ وَالْقَفَالِ مَذْكُورُ النَّهَارِ هَوْلَهَا يَوْمَ الشَّدَةِ وَالنَّصَاخِ
سَلَكَ السُّفُونِ عَائِمَةً فِي وَسْطِ بُحُورِ الْهَوَالِ يَا دَبَابَ الْيَسِيرِ وَالزَّحَافِ وَمَنْ بَيْتُ يَاحِ
فشاعرنا وظف في البيت الأول أداة النداء التي خاطب بها وليه، ليحذفها في البيت
الثاني وتحدد طبيعة النداء بالنظر إلى طبيعة المنادى، وهو صفات الولي "سلاك السفون"
وتقديره "يا سلاك.."، إن هذا الحذف كسر نمطية التكرار، وغير التركيب وأضاف لونا
جديدا على الأبيات الشعرية، ويظهر هذا أيضا في قوله : (3)

لَا تُخَيِّبْ ظَنِّ شَاعِرِكَ يَا مَصْبَاحَ فِي الظَّلَامِ لَعَرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ لَا تَهْدَأُ فَصِيحُ خَصَلَتِكَ بِالْكَذَارِ لَبْدًا شَغِيبُ
وأما الوجه الثالث فهو نداء مقرون بأحرف الاستفتاح والعرض، إذ لم يوظفه الشاعر
كثيرا في ديوانه بشكله الفصيح، حيث استعاض عنه بـ"آه" للتوجع (أسلوب الندبة) حيث
صور به بطبجي حسرته وتوجعه الحقيقي من الهجر والبعد : (4)

آه يَا شَبَابُ كُلِّ بَايَرٍ فِي وَعْدِي يَا الْوَلَى اتَّغَيَّرَ وَاقْبَلْ عَنِّي بِكُلِّ خَيْرٍ

يشير الشاعر بأداة التوجع إلى أن غرضه من النداء ليس تلبية الطلب، ولكن للإفصاح
عما يكنه من أسرار دفينه تتعلق بحبه الصوفي، بواسطة الصرخة المتمثلة في "آه"
المشحونة بالتأوه والأنين، ليعقبها بالنداء كدلالة على المتوجع منه، حيث يقول : (5)
آه يَا مُؤَلَى بَعْدَاذٍ جَيْتَكَ شَاكِي بَعْلَالِي

5-التمني (6) : لم يوظفه الشاعر في الديوان بشكل واسع ويكاد ينعدم في صورته
الفصيحة، لأن العامة لا تستعمله بهذه الصورة، لكنه استخدم أداة أخرى تؤدي معنى
التمني وهي "لو"، فقد «تشارك في طلب التمني أدوات أخرى، أقل منها شأنًا، وقد كانت

1- نفسه، ص 247 .

2- نفسه، ص 152 .

3- نفسه، ص 150 .

4- نفسه، ص 71 .

5- المصدر السابق، ص 165 .

6- طلب شيء يستحيل تحقيقه، أو طلب شيء ممكن غير مطموح في نيله، وأداته الأصلية ليت. (ينظر : السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة، ص 68).

في أصلها مخلوقة لأغراض أخرى ثم أصبحت تعاون (ليت) في أغراضها، تلك الأدوات هي: هل، لو، لعل، هلا، ألا» (1) .

وقد اعتمد بطبجي على "لو" في أداء تمنياته، باعتبارها أداة رئيسة في الديوان، والتي كانت تصب في معظمها حول تمني حصول عطف وزيارة وليه، يقول : (2)

فَإِنْ سَيِّدِي مَنُصُّورٌ نَرْغَبُكَ يَا دَلَالِي عَفْ
أَنَا رَأْنِي خَائِفٌ زُورْنِي وَلَوْ فِي الرُّؤْيَا

حيث يخرج هذا التمني إلى غرض الاستعطاف، الذي لون الأساليب الإنشائية الواردة في الديوان، لطبيعته التوسلية المدحية، ويصور بطبجي شوقه الجامح لحبيبه في صيغة غزلية مجسدا لنا مفهوم التمني، فلو استطاع الطيران لطار من شوقه بدون جناح، لقد تمنى الشاعر تحقق هذه الإمكانية المستحيلة، في قوله : (3)

مَنْ شَوْقِي فِي الْحَبِيبِ رَأَهُ عَقْلِي طَائِرٌ لَوْ صُبْتُ أَنْطِيرُ مَنْ غَرَامَكَ أَبْغَيْرُ أَجْنَاخُ
ويقول أيضا : (4)

لَوْ جَبُرْتُ لَكَ نَمَشِي عَلَى الشَّفَرِ نُوصِلُ لِلْبَلَادِ نَسْكَنَ بِالْعَشْرِ
نَعْتُرُ فِي حَرَمِ حُرْمَتِكَ يَا بَدْرِي

ب- الجمل الإنشائية غير الطلبية :

الجملة غير الطلبية هي « ما لا تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب » (5)، ويتعلق ويتعلق الحديث حول نوعين منها في الديوان :

1- القسم : أسلوب إنشائي يؤدي بحروف خاصة أو ألفاظ معينة، وأبرزها على الإطلاق استخداما في قصائد بطبجي، حرف "الواو" وقد وظفها الشاعر بصورتها الفصيحة في قوله: (6)

إِذَا أَنْسَيْتَنِي وَاللهَ مَا نَنْسَاكَ وَإِذَا حَقَرْتَنِي بِذُنُوبِي تَتَحَاسَبُ

كما وظف للقسم، حرف الجر "الباء" إذ هو « أصل حروف القسم، ولهذا تميزت عن بقية الحروف بذكر الفعل معها » (7) وقد استبدله الشاعر في تعابيرهِ وتراكيبهِ بصيغة "الله" بدلا من "بالله" التي تحمل نفس الدلالة والعمل، فالمقسم به هو لفظ الجلالة الله تعالى، والمقسم عليه هو الولي الذي يتوسل إليه أن يجود عليه : (8)

لله غَيْثِي وَأَعْطَفَ بَمَلْفَاكَ فِي الْجَاهِ جَيْتُ لَكَ عَلِيَّ بْنَ أَبِي طَالِبٍ

1- بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج2، ص 78 .

2- الديوان ، ص 54 .

3- نفسه، ص 141 .

4- نفسه، ص 226 .

5- ينظر : السيد أحمد الهاشمي: نفسه، ص 54 .

6- الديوان، ص 90 .

7- محمد سمير اللبدي : معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مادة قسم، ص 187 .

8- الديوان، ص 91

ويوظف شاعرنا الصيغة نفسها بالتكرار المستمر (لله غارا) مؤكدا على الإلحاح في طلبه ورغبته الجامحة في التحقيق أمام رؤياه، فيقول : (1)

لله غَارًا وَ شَوْفٌ حَالِي
يَا طَبَّ أَجْمِيعُ كُلَّ عِلَّةٍ

كما يوظف صيغة أخرى للقسم تستعملها العامة بكثرة، حيث انتشرت في قصائده، وهي "بجاه، بجاهك" مضيفا إليها اسم الشخصية المقسم بها (الولي، الرسول p، مختلف الشخصيات التراثية الدينية)، ويظهر ذلك في قوله : (2)

بجَاهُ صَاحِبِ الْعَشْرَةِ سَيِّدِ الْمُرْسَلِينَ مُحَمَّدَ الْمُفَضَّلِ شَارِقِ الْأَنْوَارِ
بجَاهُ فَضْلِ الْأَنْصَارِ مَعَ الْمُهَاجِرِينَ وَ بَجَاهُ حُرْمَةِ الْخَلَاءِ الْأَحْرَارِ
بجَاهُ مَا أَوْعَدَ رَبِّي لِلْمُجَاهِدِينَ وَ بَحْرَمَةِ الْبَتُولِ وَ عَلِي حَيِّدِرِ
بجَاهُ عُنْصُرِ الشَّرَفَةِ لِحَسَنَ وَ الْحُسَيْنِ وَ بجاه كل ما من نسلهم يذكر

كما استعمل بطبجي في قصائده صيغا للقسم منتشرة أيضا عند العامة وهي "تسألك، وبحرمة، ونسعاك"، ويقصد بها "أستحلفك بالله العظيم" وقد يغير الناس لفظ الجلالة بالنبي p، أو برمز ديني (شخصية أو مكان) له قداسة وتقدير عظيم في أذهانهم، ويظهر ذلك في قوله : (3)

نَسَأَلُكَ بِالْكُتُبِ الْأَرْبَعَةِ وَ الْخَلِيلِ وَ أَيُّوبَ
بِيُوسُفَ وَ يَعْقُوبَ وَ جَاهُ دَاوُودَ وَ سُلَيْمَانَ

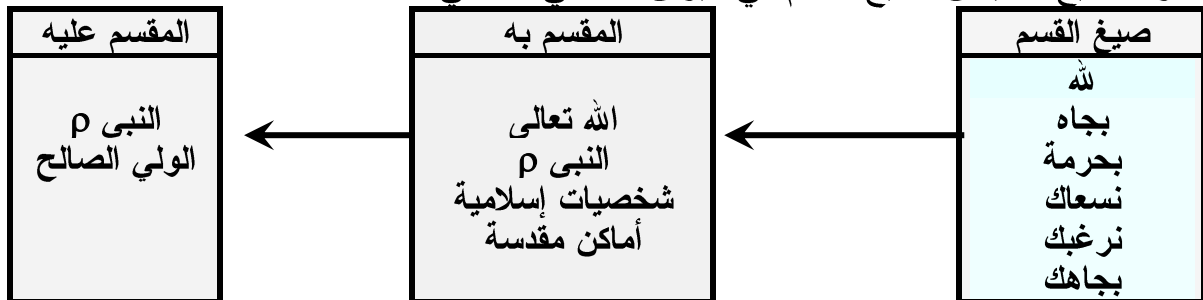
و قوله أيضا : (4)

نَسَعَاكَ بِالنَّبِيِّ مُحَمَّدَ عَيْنَ الْوُجُودِ دَوْرَةَ لِحَبِيَّتِي يَا زَيْنَ الْعَوْدَةِ

وقد نجده في قصائد أخرى يزواج بين الصيغتين، حيث يقول (5)

بُحْرَمَةُ الْقَلَمِ وَ اللَّوْحِ وَ أَسْطَارُهُ وَ الْعَرْشِ الْمَرْفُوعِ بِالْقَدَرِ وَ بَجَاهُ الْمَيِّزِ سَيِّدِ الزَّهْرَةِ

ونستطيع تلخيص صيغ القسم في ديوان بطبجي كالتالي :



1- نفسه، ص 142 .

2- نفسه، ص 111 .

3- نفسه، ص 181 .

4- نفسه، ص 109 .

5- نفسه، ص 218 .

2- المدح⁽¹⁾: وظف بطبجي المدح بقلة، لكنه ورد في بعض القصائد بصورته

الفصيحة بلاغيا ونحويا، نذكر منها تعبيره عن قدرة الله تعالى فقال: (2)

نَعَمْ الْقِيَوْمُ كُلُّ سَاعَةٍ هُوَ فِي شَأْنٍ يُلَطِّفُ بَيْنَنَا الْغَانِي الدَّائِمُ
نَسْأَلُوهُ الْعَفْوَ وَ التَّوْبَةَ وَ الْغُفْرَانَ اللَّهُ يُلَطِّفُ بِمُسْتَتَغَانِمٍ

وهكذا نلاحظ التركيب "نعم القيوم" يتكون نحويا من نعم=أداة المدح، القيوم=الخبر للمبتدأ (نعم) مما يوحي لنا بالتوظيف المتناقف للشاعر لهذا الأسلوب، ومنه أيضا في

قوله: (3) نَعَمْ الْأَغْوَاثُ وَ الْأَقْطَابُ مَعَ الْأَبْدَالِ نَقَابَةٌ وَ الْأَنْجَابُ كَذَا الْبُدْلَاءِ

و قوله: (4) رَضَوْنُ اللَّهَ عَلَيْهِمْ أَسْيَادِي بِالْتِمَامِ الرَّجَالُ وَ الْخَفَاءُ نَعَمْ الرَّجَالُ بِالْتِمَامِ

فالأساليب الإنشائية الطلبية وغير الطلبية أدت دورها في إبراز المعنى وساهمت في إضفاء جمالية على تراكيب الديوان اللغوية، بتنوع ألوانها وطرقها البلاغية وتأديته أيضا أهم وظيفة على الإطلاق وهي الإبلاغ الواضح، الذي كشف ما يجول في خاطر المبدع، وما يحمله من أفكار وتوجهات، وكشف خصب تجربته الصوفية، حيث كان لهذه الأساليب حضورها المقامي الظاهر والبين المراعي لمقتضى الحال، والمعبر عنه بطرق فنية متعددة، وبإمكانات لغوية ذات أبعاد ودلالات تتضافر لتشكل أغراضا بلاغية، تساهم بشكل فعال في فهم المضمون .

ومن هنا راح بطبجي يستقصى كل الأساليب الإنشائية المستعملة من العامة، وحاول أن يقاربها من الأدوات الفصيحة، فكان يتقلب وينوع بين هذه وتلك لإبلاغ خطابه، ونقل أفكاره وإقناع متلقيه وتحسيسه بتجربته .

3- التقديم و التأخير :

تتمتع اللغة العربية بمرونة في ترتيب الدوال داخل الجملة، فلا ترتبط بحتميات صارمة لا تحيد عنها، بل هي في حركية دائمة وتنوع حسب حالة المستعمل لها، خاصة المبدع الذي يتجاوز قواعدها وقوالبها ونظمها إلى مستوى آخر يجعله يمتلك اللغة ويتصرف فيها كما يشاء، ويحرك عناصرها ومعالمها خدمة لمعناه وإيصالا لفكرته، فيقدم ويؤخر ما يراه مناسبا لصياغاتها وخدمة تراكيبه، ومحققا هدفه التأثيري والإيصالي في وقت واحد .

إن التقديم والتأخير تأشيرة المبدع على تجاوز المضبوط والنظام المحكم للجمل، وانطلاقا نحو كسر حدود اللغة وتحقيق الفكرة كما يراها ويحسها، وقد تنبه الكثير من

1- من الأساليب الإنشائية غير الطلبية يؤدي بلفظة "نعم" وعكسه الذم، ويؤدي بصيغة "بئس" ويعبر من خلاله المتكلم عن إعجابه بالمخاطب، إذا استحس منه عملا أو فعلا أو خلقا . (ينظر: السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 71).

2- الديوان، ص 203 .

3- نفسه، ص 168 .

4- نفسه، ص 173 .

الدارسين اللغويين والبلاغيين العرب القدامى إلى أهمية هذه التقنية في نسج ستائر النص الأدبي، فعبد القاهر الجرجاني يرى في التقديم والتأخير «كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروك سمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان، واعلم أن تقديم الشيء على وجهين تقديم يقال، إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقرته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه وتقديم لا على نية التأخير ولكن أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعله بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه» (1).

وعلى هذا الأساس استفادت تراكيب بطبجي الملحونة كثيرا من هذه التقنية اللغوية، وأحسن استغلالها لصالح المعنى والفكرة، وأبدع لنا نسيجا لغويا وتركيبيا بديعا يفتح لنا المجال لتسليط مختلف القراءات حوله.

والحقيقة أن استعمالات الشاعر للتقديم والتأخير كانت فصيحة، باستثناء بعض الانزياحات في استعمالها في السياق الذي تستعمل فيه الفصحى أو تغيير بعض الحروف المستعملة التي تؤدي عملها في الجمل، وسنحاول أن نسلط الضوء على أحد أبنية التقديم والتأخير التي انتشرت في الديوان بشكل واضح ومن أهمها تقديم الجار والمجرور، وقد هدف من وراءه الشاعر تحقيق أغراض بلاغية أهمها الاهتمام بالمتقدم شوقا إليه وحبا وكلفا فيه، حيث يقول: (2)

مَنْ بَحْرُهُ يَشْرَبُ الْوَرِيدُ مَنْ جَاءَ لَهْفَانُ شَرَبُوا سَيِّدَ الْأَوْلِيَاءِ
فقد تقدمت في التركيب شبه الجملة (من بحره) على مكونات الجملة الفعلية المؤخرة والتي حقها التقديم، فأصل التركيب: يشرب (الفعل) الوريد (الفاعل) من بحره (شبه جملة في محل نصب مفعول به)، واهتم بها لأنها تمثل مكرمة من مكارم الشيخ، ويقول في قصيدة أخرى: (3)

مَنْ كَثْرَةُ النُّوَاخِ أَنْعَطَبُوا الْأَثْمَادُ ذَالِي زَمَانٍ نَتَلَجَّا كَالْمَبْلِيِّ
وهكذا تكررت هذه الظاهرة كثيرا في ديوان بطبجي، مما يؤكد لنا إعجابه، بل وإيمانه وقناعته بأعمال وكرامات وليه، يقول: (4)

لَا تَهْدَانِي مَرِيضٌ لَأَهْـفَ فِي الصُّبْحِ مَعَ الْمَسَاءِ آمَهَجَـجَ
كما يقوم بطبجي بتقديم عناصر أخرى في الجملة حقها التأخير، كتقديم الفاعل على الفعل، كقوله: (5)

وَالسَّهْوُ أَفْنَى جَوَارِحِي وَذَلِيلِي مَضَاهُ حُبُّكَ فَيَّأُ يَسْـُـرِي

1- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص 383 .

2- الديوان، ص 68 .

3- نفسه، ص 125.

4- نفسه، ص 130.

5- المصدر السابق، ص 166 .

فنراه قد اهتم بالفاعل "السهو" بالتقديم على "أفنى أجوراحي"، ليبرز للمتلقي، ويريد إعلامه به قبل أي معلومة أخرى، وكذلك قدم المفعول به في البيت نفسه "دليلي" على الفعل والفاعل "مضاه حبك" لمعاناته من العذاب وضياح نفسه أمام غرامه .

كما قدم الخبر على المبتدأ لاهتمامه به والتركيز عليه، و يظهر ذلك في قوله : (1)
 بَغَيْتُ فِي الدُّنْيَا نَعِيشُ سَعِيدٌ فِي حَمَاكُمُ كُلِّ سَاعَةٍ عَيْدٌ فِي هَوَاكُمُ هَائِمٌ ذَالِي سَنِينَ نَتَلَجُّ يَا الْأَجْوَادُ
 وهكذا نلاحظ تقدم الخبر (في حماكم) شبه الجملة عن المبتدأ المؤخر "ساعة"، وتقدم شبه الجملة "في هواكم" التي هي في محل نصب مفعول به عن الفعل والفاعل "هايم"، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنا، فلم يكن الاهتمام موجه إليه باعتباره محدثا للفعل، بل كان موجها إلى كيفية انصباب الفعل على المفعول به، وإظهار مدى حب الشاعر لوليه. ويقدم الشاعر المفعول به وشبه الجملة على الفعل والفاعل، فيقول : (2)

نَتَهَنَّى مَا أَنْشُوفُ بِإِذْنِ اللَّهِ الْأَكْدَارُ حَالِي بَعْدَ السَّقَامِ يَجْبَرُ
 هَلْ لِي يَا مَنْ دَرَى أَيْبَرَمَ ذَا النَّقَارُ نَسْعَدُ بِاللِّقَاءِ الْحَبِيبِ نُظْفِرُ

وبالتالي يظهر من خلال تراكيب الديوان أن لغة بطبجي أكثر ظواهرها واستعمالاتها فصيحة، فهي تتبع نظام الجملة الفعلية والاسمية بعناصرهما، كما يغير في ترتيبها حسب حاجة أفكاره ومعانيه، حيث نجده على اطلاع واسع بعلوم النحو والصرف العربيين، إذ أخضع لغته الملحونة إلى ضوابط النحو العربي واستفاد كثيرا من تقنياته في تكثيف معانيه وتحسين وسبك تراكيبه كالتقديم و التأخير مثلا .

4-النظام النحوي و التركيبي :

تعتمد دراستنا للنظام النحوي والتركيبى للمدونة، على ظاهرة القرائن التي ترتبط بالأسماء والأفعال، وسنركز على الحروف لأهميتها ودورها المتميز في الشعر الشعبي. ونحن نتفحص السياقات والاستعمالات الشاعرية لبطبجي ألفيناها في أغلبها فصيحة – كما ذهبنا سابقا- نتعاشق مع جميل اللفظ العربي الأصيل، وتداخلها بعض الانزياحات إلى العامية، وهذا لطبيعة خطابه الملحون، ويظهر هذا في قوله : (3)

حَصْرَاءُ عَلَى الْإِيَّامِ فَاتَوَّأَ بِالْفَرْخِ وَالْعَزِّ وَالْوَدَادِ فِي رَضَى الْمُحِبُّوبِ يَا الْجَوَادِ كُنْتُ أَنَا فِي حَمَاهُ نَتَخْتُ فِي خِيَارِ الْمَوَادِ
 الْيَوْمَ أَجَفَى وَرَاحَ خَلَانِي عَاطَبٌ لِأَزَمِ الْوَسَادِ بِالْحُبِّ وَقُوَّةِ الْأَمْرَاضِ بِالْفَكْرِ أَتَفَرَّتُوا أَشَوَاقِي ذَاتِي رَأَيْتُ مَسْعَدَةَ
 و قوله كذلك : (4)

مَنْ يَنْدَهُ بِيكَ يُوجِدُكَ كَالرَّمْشَةِ الْعَيَانِي تَرَى فِي جَمِيعِ الْأَوْطَانِي
 خَفَ مِنَ الْبَرْقِ مَا يُكُوِّدُكَ فِي الْمَشْيَةِ بَعَادَ مَا وَلَدَتْ مَثْلَكَ مَحْزَمَةَ
 فِي الْبَادِيَةِ شَهِيرُ اسْمِكَ وَفِي كُلِّ الْبِلَادِ يَا صَرِخَةَ اللَّهْفِ وَالْقَاصِرِ وَالْعَمِيَانِي

1- نفسه، ص 176 .

2- نفسه، ص 177 .

3- نفسه، ص 93 .

4- نفسه ، ص 76 .

وسنحاول استخراج أنماط استعمال الحروف -أو القرائن- من المقطوعتين حيث وظف الشاعر ثلاثة أنماط للحروف و هي :

1- استعمال حروف الجر في صيغتها الفصيحة، مثل "على" (على الأيام، على الأعضاء) و"في" (في رضى المحبوب، في حماه، في خيار، في عدي، في الحبيب، في جميع، في البادية، في الأقصى...) و"الباء" (بيك، بالجمع، بالحب، بالفكر، بغير، بلا) و"من" (من الأثماد، من البرق، من هول، من غرم، من آفات، من الغرق) و"الكاف" (كالرمشة)، لقد أدت هذه الحروف دور القرائن وتحملت المعنى الأصلي الذي تؤديه في اللغة الفصيحة .

واستعمال حروف الوصل (الأسماء الموصولة) وخاصة بشكل واسع "الذي" في قوله : (1)
أَنْتَ ذَخِيرَةُ اللَّهِ مَا عِنْدَهُ زَادَ بَعْدَ أَنْتَ ضَيِّ اللَّهِ عَادَمَ الْأَنْجَالِي
وقوله أيضا : (2)

وَأَكْ أَخَذَيْمُ الْمُؤَلَّكَ يَبْقَى فِي الدُّنْيَا زَاهِرٌ وَاللَّي رَقَبَةٌ بِحَالِكَ عَلَى خُدَامُهُ صُورٌ
وغيرها من الأمثلة التي تملأ مساحات الديوان، وتوظف الاسم الموصول "الذي" بصيغة المفرد والجمع "الذين" بصورتها الملحونة "اللي"، ويحدد جنسها وعددها جملة صلة الموصول .

فاستعمال الاسم "إذا" ظرف لما يستقبل من الزمان مبني على السكون، يتضمن معنى الشرط، خافض لشرطه متعلق بجوابه في محل نصب مفعول فيه، وذلك في قوله : (3)
إِذَا أَنْسَيْتُ عَبْدَكَ يَأْتَاكَ الْعَارِفِينَ ذَا اللُّومِ فَيْكَ يَا مُشْرِفَ الْأَقْدَارِ
و قوله أيضا : (4)

إِذَا أَنْظَرْتُ سَيِّدِي نَبْرًا يَا سَامِعِينَ نَهْنَى وَ نَطْرَبَ يَهْدُبُوا الْأَكْدَارِ
إِذَا نَدَهْتُ بِاسْمِ الْغَالِي فِي مَوْضِعِ الْوَعْرِ نَسْتَرْجِلُ
وهكذا نلاحظ على الأبيات السابقة وجود جملة الشرط (يحوزني، أنسيت عبدك، أنظرت، ندهت) ووجود جوابه (عيب عليه و عار، ذا اللوم فيك، نبرا يا سامعين، نسترجل) على هذا الأساس يسخر الشاعر هذه القرائن ليضفي على قصيدته إحياءات معبرة.

2- النمط الثاني هو توظيف الشاعر لبعض القرائن الدارجة التي تبدو من قبيل إنتاج العامية، التي تخلقها لنفسها وتعبر بها، ومنها قوله : (5)

ذَا الزَّمَانُ وَ أَنَا نَتَلَجَا يَا مَحَايْنِي كَيْفَ أَنْوَأْسِي

1- المصدر السابق، ص 125 .

2- نفسه ، ص 128 .

3- نفسه، ص 111 .

4- نفسه، ص 110 .

5- المصدر السابق، ص 119 .

بَالسَّقَامِ ذَاتِي مُخْتَلِجَةً ذَا الزَّمَانِ وَ آقَوَا آعْصَاصِي
يَا هَالًا بَصْرِي بِاسْمِكَ رَأَيْتُ أَنَا قَرُ شَعْتُ بِكَ فِي حَضَرٍ وَالْبُـوَادِي

حيث نلمس في هذه المقطوعة غلبة الألفاظ القريبة جدا من الفصاحة، وفي المقابل نلاحظ توظيفه لبعض الألفاظ الدارجة وذلك باستعمال أداة التوكيد "راني" بكثرة في كل قصائده ويقصد بها "إني" التي توحى بقرينة التوكيد على المداومة في الحب، ولفظة "نتلجا" التي تعني "الجا" ولفظة "أعصاصي" التي تعني "أمراضي"، "أناقر" التي تعني أتغني، ويوظف ألفاظا فصيحة مثل (الزمان، سقام، الهوى، هلال، الصوم، شاعر، حرفتي، غرام، الصفاء، المحبة..).

فمما سبق نستنتج أن شاعرنا يصوغ رؤيته الشعرية من خلال تراكيبه، ومن خلال مجموعة من القرائن المختلفة التي تحقق الربط والتواصل في خطابه الشعري، لكنه في بعض الحالات نجده يحطم قرينة الربط «حيث يحذف الروابط ويدمر بذلك المتتالية الدالة بما هي تنظيم واضح من القرائن المألوفة لتستعويض بالسياق والمقام الذي يقوم بوظيفة الروابط تلقائيا ويتيح المعنى وفق رؤية الشاعر من خلال خطابه» (1).

أما الظاهرة الثانية التي نلمسها في الشعر الملحون عموما، وفي نصوص بطبجي خصوصا هي قضية الإعراب، التي تعد من أبرز الظواهر التركيبية والنحوية التي تتخلى عنها اللغة الملحونة، والحقيقة أن سقوط الإعراب لا يعتبر عيبا، إذ أن وجود هذه الظاهرة ضارب في لهجات العرب منذ القدم، فالشاعر يهتم بإيصال المعنى والفكرة للمتلقي، كما أن الشعر الشعبي موجه إلى فئة لا اعتبار للإعراب في أذهانها، إنما تهتم بالموزون والمعنى والتغني به وتعرف لغتها بالعامية، حيث يعرفها عبد العزيز المقالح بقوله: «والعامية اسم مصطلح لغوي لمستوى معين من الكلام عن العامة، وهم الغالبية الساحقة من أي شعب، ودونما تقيد بالقواعد النحوية والصرفية، ودونما التزام بضوابط الإعراب المتبعة في المستوى الرسمي أو الخاص من اللغة. وقد اشتق هذا الاسم من العامة، ثم تحول مع مر الزمن إلى دلالة اصطلاحية على المستوى اللغوي الذي يستخدمه العامة أو الغالبية العظمى من الناس. ولم يأخذ لفظ "العامة" شكل "اصطلاح علمي إلا في العصر الحديث، حين ظهرت الجامعات وصار تحديد مفهوم الألفاظ ودلالاتها مهمة علمية» (2).

إن الملاحظة الجديرة بالذكر أن لغة بطبجي تحترم في الكثير من المواضع الإعراب، وتلتزم بشروط وضوابط النحو العربي والترتيب المنطقي للجمل سواء كانت فعلية أو

1-إبراهيم رمانى: الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، 1991، ص 194 .

2-عبد العزيز المقالح : شعر العامية في اليمن، ص 81 .

اسمية، وهذا راجع إلى ثقافة الرجل اللغوية وتحكمه بناصية اللغة العربية، مما جعل لغته تتملص بذكاء من قيود وأغلال العامية، ويمكننا أن نلاحظ هذا في قوله : (1)

مَنْ تَخْتَارُهُ نَقُولُ عَنْهُ نَصَبَحَ وَنَمَاسِي يَتَّبِعُ الْأَثَرَ وَيَنْ تَعْقُسُ يَطْلُقُ مَرْكَبُهُ بَغِيرَ فَاسٍ
الَّتِي تَتَوَيَّ تَرْبَحُ مَعَاهُ تُصَيِّبُهُ سَاسِي أَبْيَعُكَ كَأَنْ طَاقَ بِالرُّخْصِ وَأَيْشَرَبُكَ مِنَ الْكُرُوبِ كَأَسْ
هَذَا الطَّبَعُ أَهْلٌ جِيلُنَا خَمَمَ كَيْفَ أَنْوَأْسِي مَنْ الْخُلْطَةُ الرَّادِيَّةُ تَرِيْسُ وَ أَحْدَرُ مِنْ شَوْقَةِ النَّخَاسِ
احترم الشاعر في جملة ترتيب الجملة الفعلية (يتبع الأثر) و(يطلق مركبه بغير فاس)،
ويوظف بطبجي كل أشكال الجملة الفعلية، إذ يستعمل فعلا ينصب مفعولين أصلهما مبتدأ
وخبر في جملة (أيشربك من الكروب كاس) حيث الفعل المضارع أيشربك والمفعول به
الأول الضمير المتصل (ك) والمفعول به الثاني المتأخر (كأس)، كما وظف الجمل الاسمية
وذلك في (هذا الطبع) و(من الخلطة الرادية) و(اللي تتوي أتريح)،

وقد شاعرنا استفاد من وسائل اللغة خاصة النواسخ في نقل معانيه وأفكاره، حيث يقول: (2)

رَاهِي فِي الضِّيقِ حَالُ حُرَّةِ الْبُلْدَانِ مَنْ يُوصِلَهَا يُعْودُ نَآدَمَ

حيث نلاحظ وجود الناسخ في (راهي في الضيق) إذ استعاض "إنها" بـ"راهي" متبعا

اسمها (ها) و خبرها (شبه جملة) .

والحقيقة أنه لا يمكن أن نعتبر هذا التوظيف من قبيل الصدفة، إنما اعتمده الشاعر في أغلب قصائده، حيث تظهر لغته الملتزمة بقواعد الإعراب والضبط النحوي في أغلبها، وعدم شذوذها عن قواعده، وكأن خطابه فصيح ماعدا توظيفه لبعض الألفاظ الملحونة، وهذا لا يؤثر سلبا عليه، بل يزيده جمالا ويعكس لنا ثقافته الأدبية واللغوية .

كما يستثمر بطبجي ظاهرة الوقفة في شعره -وهي مظهر صوتي-متخليا فيها عن الروابط بجميع أنواعها لكي يعطي دلالة أكبر للمعنى ويتجنب الغموض، وفي هذا نورد قوله: (3)

الْيَوْمَ صَفَيْتُ كُلَّ مَدْرَسٍ عَلَى الْخُلْطَةِ نَهَيْتُ نَفْسِي
عَظُمِي مِنْهُمْ أَرَشَى وَسَوَسَ أَقْصَرَ بَعْدَ الْمَسِيرِ عَيْسِي

وتبدو لنا الوقفات الصوتية-وهي ضرورية-خاصة الشطر الأول والثاني من البيت الأول (اليوم صفيت كل مدرس) وقوله (على الخلطة نهيت نفسي) لتدل على التفريق بين المعنيين ونفس الوقفة نجدها في البيت الثاني (عظمي منهم أرشى) وعجزه (أقصر بعد المسير عيسي) وهكذا مع باقي أبيات المقطوعة .

1- الديوان ، 209 .

2- نفسه ، ص 201 .

3- نفسه، ص 209 .

وقد يستفيد بطبجي من تقنية التوازي في تركيب جملة وتعابير المتعاقبة، محدثا موسيقى داخلية وإيقاعا مترددا يبقي المتلقي في سياق معنوي واحد، حيث تتحد أفكاره وصوره الشعرية، و يظهر ذلك في عدة مواضع من الديوان نذكر منها قوله : (1)

هَلْ لِي يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوقُهُ وَ نَحَقَّ فِي بَهَاءِ نَكْفَا
هَلْ لِي يَا مَنْ دَرَى أَيْرُفُوءَا مَنْ نُورُهُمْ ذَا السَّيَادُ نَشْفَى

وهكذا فإن المتأمل في البنية السطحية للأبيات يلاحظ أنها تساهم بشكل فعال في صنع المعنى وتتواصل وتتكاثر مع البنية المعنوية العميقة بحيث تدل عليها «فجلمة الاشتراك في مقوم أو عدة مقومات ضرورية لتحسين الخطاب اللاحق مع السابق» (2)، وقد اشترك الشطران الأولان من البيتين السابقين في مفهوم تركيب الألفاظ وتتابعها الذي يظهر (في حرف الاستفهام+شبه الجملة+أداة النداء+الاسم الموصول+الجملة الفعلية)، مما يشكل دعما للسياق المعنوي الذي أوحى لنا به شوق الشاعر الدائم لرؤية الأولياء .

ويستمر هذا التوازي التركيبي في جل قصائد الديوان، كقوله : (3)

أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعِطَاءِ وَ الْبُرْهَانَ لَأَشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَهُمْ طَائِرِينَ عَقَبَانَ بَغَيْرِ جُنْحَةٍ فِي الْأَعْلَى خَالَقِي أَخْفَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَهُمْ عَمَرُوا الدِّيُونَ بَأَنْوَارِ أَبْتَهَجُوا سُبْحَانَ مَنْ أَنشَأَهُمْ
وجريا وراء التأكيد البلاغي يوظف بطبجي الضمائر ر في تراكيبه بكثرة وخاصة المتعلقة به وبمحبوبه الرسول p والولي، متبعا للضمير بالجملة المتعلقة به مركزا على دلالة اللفظ وربط معانيه وتدوير عباراته، ومن ذلك قوله : (4)

أَنَا هَرَبْتُ عِنْدَكَ يَا مَصْبَاحَ الْهُدَا يَا نُورَ مُقَلَّتِي وَ صَمِيمِ فُؤَادِي
أَنَا عَلَيْكَ دَرَكِي سَهْلٌ لِي مَا أَصْعَابُ بِاللَّهِ وَ بِكَ دَائِرَ اسْتِنَادِي

و قوله: (5)

أَنَا دَائِمٌ أُنْسَلُ وَ أَنْتَ فِي وَعْدِي مَا تَسَالُ أَنَا بِاللَّهِ وَ بِيكَ دَاوَيْتَنِي يَا نُورَ اللَّمَاحِ
أَنْتَ الزَّادُ وَ نُورَ بَصَرِي وَ أَنْتَ لِلْخَيْرِ قَالُ أَنْتَ زَهْوِي وَ فَخْرُ لِسْنِي يَا قِصَاتِ الرِّبَاحِ
إن هذه التراكيب المشتملة على الضمائر "أنا - أنت" قامت بخلق ثنائية معنوية تدل على الصراع الدائر في نفس الشاعر، صراع بين حاضر وغائب، بين أناه والآخر، وبين رغبته وآماله وواقعه، وهذا ما جسده التراكيب النحوية واللغوية كما يوظف أيضا الضمير "هو"، حيث يقول : (6)

1- المصدر السابق، ص 191 .

2- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986، ص 25 .

3- الديوان، ص 168 .

4- نفسه، ص 184 .

5- نفسه، ص 151 .

6- المصدر السابق، ص 94 .

هُوَ فَالْيَ وَ كَنْزَ رَبِّي فَخَرِي وَ الْقَصْدُ وَ الْمُرَادُ سَيَفِي فِي سَاعَةِ الْعَنَادِ مَا نَخْشَى مِنْ حُسُودٍ بِإِذْنِ اللَّهِ مَا نَخْشَى مَجَاهِدَةً
وكذلك "هما" في قوله : (1)

هُمَا سَأَسُ الْعُمْدَةَ أَهْلُ الْأَسْرَارِ الْخَافِيَّةِ
و كذلك "هي" في قوله : (2)

إِلَّا هِيَ وَ بَنَتْهَا حُرَّةُ الْأَبْكَارِ سَيَتِي مَسْعُودَةُ الْإِيَامِ صَبَّارَةٌ
فهذا التكرار المتلازم المتناسق، للضمائر يدل على اهتمام الشاعر بها لأجل التأكيد
والتركيز على فكرة حب الممدوح، والشاعر على علم بفاعلية التكرار وآدائه وأثره في
اللغة الشعرية فلم يكن توظيفه له من قبيل الصدفة أو الحشو، بل على دراية وثاقف نقدي
منه مؤكداً على ذلك في قوله : (3)

يَا حَافِظَ اللُّغَةِ أَكَّدَ فِي التَّكْرَارِ بِأَقْوَامِي ذَا النِّظْمِ مُخْتَصِرَ وَ سَلَامَ بَعْنَاصِرَ اللُّغَةِ الشَّعَارَةَ
مَا غَرَدَ الْيَمَامُ وَسَبَّحَ فِي أَوْكَارُهُ وَمَا فَاحَ الْوَرْدُ وَ الزَّهَرُ وَمَا زَارَ الْبَذْرُ لَيْلَةَ عَشْرَةَ
وَمَا يَحْنُ الْعُودُ وَ نَغْمُ أَوْتَارُهُ وَمَا سَبَحَتِ الْأَطْيَارُ فِي الشَّجَرِ وَمَا لَاحَ نُورُ الْمُشْتَرِي وَ الزَّهْرَةَ
إن تنوع التراكيب اللغوية يدعم السياق ويوحى بالمعنى، موازاة بالبنية اللغوية
العميقة، الممثلة للمادة الخام للقصيدة الشعبية، التي مصدرها الشاعر المتمسك بلغته،
يصوغها كما يشاء طبقاً لوضعه النفسي ومواقفه المتعددة واستغاثاته ومديحه النبوي، لذلك
يصف محمد مفتاح هذا التنوع النحوي بأنه «صناعة هادفة إلى تبليغ الرسالة بواسطة تبادل
التراكيب النحوية في الشعر، إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثري إلى جانب طبيعتها
المعنوية» (4).

6- النظام الصرفي :

سنحاول إلقاء الضوء على الصيغ الصرفية الشاخصة في الخطاب الشعري لبطبجي،
لأن «الكلمات كما تعلم قد صنفّت ضمن فئات صرفية من أسماء ونعوت وأفعال... إلخ،
وتتجاوب هذه الفئات النحوية مع فئات دلالية، فالاسم يدل حسب التأويل التقليدي على
المادة، والنعت يدل على الصفة، والفعل على الحدث... إلخ، فالكلمات التي تنتمي إلى فئة
واحدة تحتفظ أياً كان معناها بجوهر دلالي مشترك» (5).
وبطبجي في توظيفه للفعل بدلالته العامة على الزمن، يقسمه إلى ماضٍ ثم حاضر ثم
فعل أمر الذي يطلب القيام به في المستقبل، ومفهو م النحاة للفعل هو الحدث الذي اقترن
بزمن معين (حدث+ زمن)، كما يوضحه تمام حسان قائلاً : «يدل على الزمن بصيغتها

1- نفسه، ص 46 .

2- نفسه، ص 67 .

3- نفسه، ص 219 .

4- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 27 .

5- جون كوهين : بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، الدار البيضاء، 1986، ص 79.

على دلالة وظيفية صرفية مطردة، وبهذا يختلف الفعل على الصفة التي لا تتصل بمعنى الزمن إلا من خلال علاقات السياق...»⁽¹⁾ .

وقد استخدم بطبجي الفعل الماضي بدلالاته الأصلية، إذ يعود بنفسه إلى الماضي، ويسرد منه أحداثه، وهذا ما نجده في قصيدة "أنا مريدك الغالي"، حيث يقول : ⁽²⁾

مَحْبُوبُ الْقَلْبِ مَا لَهُ بِلَا سَبِّهِ عُدَانِي	بَعْدَ أَصْبَغْنِي بِطَابَعِ الْحُبِّ عَلَى الْعُضَادِ
وَ أَشْرَقَ فِي مَيْرِ أَكْنَانِي	وَ أَمَلَكَنِي دُونُ الْمَسَاوِمَةِ
سَهْسَهَ عَظْمِي وَ حَازَنِي دُونُ الطَّرَادِ أَخَذَانِي	وَ أَسَكَنَ فِي مَيْرِ مُهْجَتِي حُبَّهُ لَا تَحْيَاذِ
مَنْ بَحَرَ الْحُبِّ أَسْقَانِي	وَ أَضْرَبَنِي ضَرْبَهُ مَعْدَمَهُ

إن الأفعال الماضية موظفة بدلالاتها الزمنية الأصلية أي الماضي، ويقربها سياق القصيدة باعتبارها سرد وقائع الماضي وما عاناه الشاعر من غرامه .

وقد ينتفض بطبجي على هذا الاستعمال الأصلي والتواتر الزمني، فيجبره الموقف أو السياق لتوظيف الفعل الماضي بدلالة المستقبل، أي بتوجه أمامي إذ الأصل في الماضي أن يدل على موضوع حدث أو اتصاف بحالة في زمن مضى، وقد يتغير هذا الزمن فيصبح دالا على المستقبل، «ولأن دلالة الفعل في سياق نحوي، فدلالته على الزمن تتوقف على موقعه وعلى قرينة في السياق» ⁽³⁾، ويفهم من الماضي إطاره السياقي والدلالي، ولا ينظر إلى سياقه النحوي الصرفي، ويظهر ذلك في قوله : ⁽⁴⁾

إِذَا أَنْسَيْتَنِي وَ اللَّهُ مَا نَنْسَاكَ	وَ إِذَا حَقَرْتَنِي بِذُنُوبِي تَتَحَاسَبُ
وَ إِذَا جَفَيْتَنِي شَرَعَ اللَّهُ مَعَاكَ	يَا بُوعَلَامَ قَلْبِي مِنْ شَوْقِكَ طَائِبُ

إن هذه الأفعال الماضية (أنسيتني، أجفيتني) دلت على الاستقبال في أسلوب الشرط، فمهما حدث نسيان وجفاء من المحبوب (ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا)، فإنه لن يكون المقابل من جنس العمل، بل سيقابله بحب ووصال، وتظهر هذه الدلالة في القصيدة المدحية للنبي p، حيث يقول : ⁽⁵⁾

صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ كَثِيرٌ	مُحَمَّدٌ مُفْتَاخُ الْخَيْرِ
بَعَثَهُ رَبِّي بِشَيْرِ نَذِيرِ	سَيِّدُ الزُّهْرَةِ وَ رَقِيَّةُ
رَفَعَهُ رَبِّي فِي الدَّارَيْنِ	الْأَمْجَدِ سَيِّدُ الْمُرْسَلِينَ

فالأفعال (صلى، بعثه، رفعه) ماضية الزمن، لكنها ذات دلالة مستقبلية متقدمة، إذ الصلاة على النبي دائمة قبل وبعد وجوده، وكل شمائله وأوصافه وأعماله p، ولها دلالة متواصلة، وهذه الصيغة منتشرة في قصائد المديح النبوي بكثرة، ومدح الولي .

1-تمام حسان : اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1973، ص 107.

2- الديوان، ص 75 .

3-تمام حسان : نفسه ، ص 105 .

4- الديوان، ص90.

5- نفسه، ص 231 .

وحين نخرج للحديث عن توظيف الفعل المضارع في خطاب بطبجي، فإننا نجده يستعمل أربعة أنماط في دلالاته على الزمن، وهي :

- 1-الدلالة الأصلية التي تدل عليها صيغته الصرفية أي الزمن المستقبل، والحاضر.
- 2-دلالة فرعية يفرضها السياق، تدل على الزمن الماضي .
- 3-الدلالة على الديمومة الزمنية .
- 4-الدلالة على الدعاء بغرض الابتهاال لله تعالى .

فالنمط الأول الذي يمثل الفعل المضارع الدال على دلالة أصلية، أي على الزمن الحاضر، أو المستقبل الذي يتمنى الشاعر، وقوعه، وحصوله، ويحلم بتحقيقه يوما أمام ناظره، يتمثل في قوله : (1)

وَنَشَاهِدُ ذَا الْفَحْلِ بَنَجْلِي	نَبْرًا وَتَزُولُ كُلُّ عَالَةٍ
نَشْرُبُ مِنْ بَحْرِهِ الْمَالِي	لَيًّا سَيِّدُ الْأُسُودِ يَمْلَأُ
يَمْلَأِي كَأْسَ مَنْ الْخَمْرِ الصَّافِي يَتَرَأَقُمُ	يَصْفَى قَلْبِي مِنَ الْغَشَشِ نَبْشَرُ بِالْأَمَانِ
يَطْفَى مَشْعَالَ الْمُحَبَّةِ بَرْكَانِي مَا هَائِمُ	يَعْطَفُ لِي زَهْوُ خَاطِرِي سُلْطَانُ احْمِيَانِ

حيث نلاحظ الأفعال (نشاهد، نبرأ، نزول، نشرب، يملأ، يترأق، يطفى، يعطف..) أفعال مضارعة فصيحة شكلا ومعنى، وتدل بديمومتها على المستقبل، الذي يمثل أملا ورجاء بالنسبة للشاعر، إذ المضارع هنا بدلالاته على المستقبل يشكل إطارا زمنيا غير محقق فعليا في حياة الشاعر بعيدا عن مناله يشناق لتحقيقه .

كما يستخدم المضارع ليدل على الماضي متوسلا بالسياق أحيانا، فتتحرر الدلالة من قبضة الصيغة الصرفية إلى حرية السياق والمقام، فيقول : (2)

يَعْشَرُهَا وَيَبْلُغُ الْفَوَائِدُ	بَالصَّخِ يَا وَلَدِي بِلَادُ وَ نَعْمُ الْبِلَادُ
تَجْلِبُ مِنْ شَأْفَهَا وَ عَاوُدُ	يَعْشَرُ فِيهَا وَ لَا يِنَّةَ عَنْهَا تَحْيَاوُدُ

فالأفعال المضارعة (يعشرها، تجلب، يبلغ، يعشر) تدل سياقيا على الماضي، لارتباطها بـ"كان" وبالمقام والحديث على سابق ما كانت عليه مدينة مستغانم .

أما دلالة الفعل المضارع على ديمومته الزمنية، التي تشمل الماضي والحاضر فمنه قوله: (3)

ذَالِي زَمَانٍ مَمْحُونٍ بِإِسْمِكَ أَنْادِي	فِي الصُّبْحِ وَالْمَسَاءِ كَالْهَبِيلِ نَرْجَى
--	---

فقد دل الشطر الأول على أن الفعل (أنادي) يوحى بالديمومة الزمنية التي تمتد من الماضي لتتحقق في الحاضر، فالمناداة للحبيب قد وقعت منذ صغر الشاعر، إلى أن أصبح شيخا، فغرامه لم يتحدد بزمن، فقد شاب معه إخلاصه وحبه لشيخه ومازال متواصلا .

1- المصدر السابق، ص 188 .

2 - نفسه ، ص 202 .

3 - نفسه، ص 98 .

كما يوظف بطبجي صيغة المضارع ضمن النمط الرابع، الذي يستعمل للهجاء، والنقد الاجتماعي، وغرضه في ذلك فضح أولئك المدعين بالسر أو البرهان، والكرامات، والنقى، والصلاح، لكن مظهرهم عكس باطنهم، فالشاعر يدافع عن أهل الولاية والتصوف بتوظيف الفعل المضارع بصيغته الصرفية، والسياقية، حيث يقول : (1)

اللِّسَانُ يَذَاكُرُ الْقَلْبَ بَيْنَ الْأَجْرَافِ	مَا عَرَفَ أَصْلُهُ مَنْ فَرَعُهُ مَنِينٌ يَكْفِي
يَغْتَبُوا فِي الصَّلَاحِ الْفَائِزِينَ الْأَشْرَافِ	لُسُونُهُمْ يَهَاكُوا كُنْيَتَهَا سُيُوفُهُ
أَبْغَضُوا خَالِقَهُمْ وَيَتَّبِعُوا الشَّيْطَانَ	اللِّسَانُ يَلْحَلُحُ وَالْقَلْبُ نَارٌ تَذْرَمُ
بُطُونُهُمْ خَاوِيَةٌ وَيَشْبَحُوا الْأَبْدَانَ	مَنْ تَسَامِيَهُ يَقُولُ أَنَا الْغَوْتُ الْأَعْظَمُ

فكانت هذه الأبيات تفصح عن تدمير الشاعر من هؤلاء المنافقين بواسطة الأفعال المضارعة (يذاكر، يغتبا، يكفي، يهتكوا، امتلاكهم، أيعصوا، يبتغوا، يلحاح، تدرم، يشبحوا، يقول) التي تدل على الدعاء على المحتالين، ونقد مظاهرهم التي يخدعون بها الناس.

كما وظف الشاعر فعل الأمر بكثرة في خطابه الشعري، وقد تمت دراسته في الجمل الإنشائية الطلبية .

وإلى جانب الأفعال في لغته الشعرية الملحونة استعان بطبجي بعدة صيغ صرفية أخرى، وشرح بها خطابه وأغنت المعنى ودلت عما في نفسه، ومنها اسم الفاعل الذي يدل على التواصل واستغراق الحدث في جميع الأزمنة حسب ما دل عليه السياق، حيث يقول: (2)

يَا لَعْرَجٍ رُؤُفٌ رُؤُفٌ يَادِرُ	لَخَدِيمِكَ رَأَهُ عَادَ حَايِرُ	يَا قُطْبُ الصَّالِحِينَ
أَهْ يَا شَبَابَ كُلِّ بَايِرُ	فِي وَعْدِي يَا الْوَلَى اتَّغَيَّرُ	وَاقْبَلْ عَنِّي بَكْلَ خَيْرُ

فاسم الفاعل (بادر) الموجه للمحبوب يحثه على المبادرة وزيارة دائمة للشاعر، إذ لا تتوقف في زمن معين بل لا بد أن تكون متواصلة، تستغرق جميع الأزمنة حسب ما دل عليه السياق، كما دلت أسماء الفاعل الأخرى المتتالية في المقطوعة على الاستغراق في الحدث والزمن (باير، باير) .

كما يوظف الشاعر نفس الدلالة للحديث عن نفسه بواسطة أسماء الفاعل (طائر، صاير فايق)، فيقول : (3)

عَقْلِي لَهْوَكَ رَأَهُ طَايِرُ	وَإِنْتَايَا تَشُوفُ أَشْ صَايِرُ	غَارَةُ يَا رَاحَةَ الضَّمِيرُ
أَجْنِي فِي الْمَنَامِ نَنْظُرُ	فِي بَهَاكَ الْفَاقِقُ الْمَخْنَتَرُ	يَا طُبُّ الْخَاطِرِ الْكَسِيرُ

1 - المصدر السابق، ص 171 .

2- نفسه، ص 70 - 71 .

3- نفسه، ص 72 .

ومن الشواهد الدالة على الكثرة في القيام بالفعل، يوظف بطبجي في خطابه الشعري صيغ المبالغة بكثرة، خاصة في وصف محبوبه وتصوير كراماته، ليصور شخصيته للمتلقي، فيقول: (1)

أَنْتَ سَلَاكُ الْغَارِقِينَ مِنْ هَوْلِ الْبَحْرِ وَ آفَاتِ الْقَلْتِ وَ الْوَيْدَانِي أَنْتَ سَلَاكُ الْحَاصِلِينَ بَيْنَ يَدَيْنِ الْجَحَادِ (2)
أَنْتَ غِيَاثُ الشَّانِقِينَ دَبَابُ التَّلَّي بِالْجَمِيعِ فِي كُلِّ أَوْطَانِي أَنْتَ كَنْزُ الْمُحْتَاجِ يَا ذَخِيرَةَ مَنْ لَا لَهُ زَادُ
أَنْتَ عَزْ الْمَضْيُومِ يَا وَنِيسَ الْخَاطِرِ يَا صِرْخَةَ الْكُفَيْفِ وَالْبِرَانِي أَنْتَ عِمَارُ الدِّيَارِ خَالِيَةً بِالْمَالِ وَالْأَوْلَادِ
ومنه نلاحظ وجود صيغ المبالغة (سلاك، غياث، عمار) على وزن فعال التي تبين قدرة وقوة الولي، إذ لا تؤدي الأفعال المجردة وصفها .

إذن فقد كان استعمال بطبجي لهذه الصيغ الصرفية عن وعي ودراية بدورها وعملها داخل السياق، وقد جاءت بشكل فصيح وسليم نحويا وصرفيا، مما يدل على أهمية بناء الكلمة عند الشاعر، ودورها في توضيح ونقل الصورة .
كما يستعمل صيغا أخرى للمبالغة في قوله: (3)

هَلْ لِي يَا مَنْ دَرَى أَنْشَاهُ	بَأَعْيَانِي سَيِّدُ كُلِّ سَيِّدٍ
نَعْنَمُ فِي مُلْقَاتِهِ الْفُؤَايِدُ	بَأَمْرِ الْوَاحِدِ الْوَحِيدِ
نَعْنَمُ جَلْسَةً مَعَ الْوَاكِدِ	لَا مَرُوءَ الرَّقِيبِ لَا حَسِيدِ
نَعْطِي خَمْسَةَ نَكَلٍ حَاسِدِ	بِالْوَصَالِ الْفَائِقِ السَّعِيدِ

فصيغ المبالغة (سيّد، الوحيد، حسيد، السعيد) جميعها ذات وزن واحد "فعليل" وتدل على الكثرة في الفعل، إذ لم يكتف بوصف محبوبه بالسيد بل زاده سيّد، ووصف الله تعالى بالوحيد في ملكه خلقا وتصريفا، ووصف الحاسد "بالحسيد"، وهكذا مع بقية الصيغ التي زادت المعنى جلاء و وضوحا .

1- المصدر السابق، ص 83 .

2-القلت: الأماكن العميقة جدا (الحفر والآبار)، الجهاد : الأعداء .

3-الديوان، ص 95 .

الفصل الرابع

التشكيل الموسيقي

أولاً- مفاهيم الموسيقى الشعرية
ثانياً- الموسيقى الداخلية (التعبيرية)

1- ملئمة اللفظ للمعنى

2- موسيقى الألفاظ

3- السيولة و التدفق

4- التشكيل البديعي : أ- التماثل و التشاكل

ب- التخالف و التقابل

ج- التقسيم و التوازن

5- سهولة اللفظ و عذوبته

6- الإيحاء

7- التكرار : أ- التكرار مصطلح فني

ب- نظام التكرار

ج- حضور التكرار في القصيدة الشعبية البطبجية :

1- التكرار الاستهلاكي

2- التكرار البياني

3- التكرار المقطعي

4- تكرار التقسيم

5- التكرار الهندسي

ثالثاً- الموسيقى الخارجية :

1- الوزن

2- القافية و الروي

3- التنويع في القوافي

4- الأشكال الشعرية : 1- القصيد

2- القسيم

3- المربع

4- الملزومة

5- المتناوب

6- المثلث

أولاً- مفاهيم الموسيقى الشعرية :

تعتبر الموسيقى أهم ميزة للشعر عن غيره من الفنون الأدبية، وقد اهتم بها النقاد العرب منذ القدم، لما لها من أهمية بالغة في الخطاب الشعري، وعليه جاء تعريفهم له الكلام الموزون المقفى، «والموسيقى فن فطري غريزي منذ كان الإنسان كانت الموسيقى في غناء الطير، في حفيف الأوراق، في وقع المطر، في هدير الأمواج، في مناغاة الطفل، كل شيء كان ينضح بالموسيقى، هذا النشوء الفطري للموسيقى خلق عند الإنسان إحساساً غريزياً بجمالها، وتذوقها طبيعياً لجمالها، وقد استعمل الإنسان الموسيقى لحاجات مختلفة، استعملها في الحرب وفي الطقوس الدينية وفي الأفراح والمآتم وغيرها من مجالات الحياة»⁽¹⁾، وتحقق الموسيقى وجود العمل الشعري وتقرّب إلينا أفكاره وتوضح خباياه الداخلية، وتشدنا إليه بالحاح، فهي كما يقال الحجر الأساس لهيكل القصيدة «ذلك أن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطاً بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من نبع واحد، وهو الشعور بالوزن والإيقاع»⁽²⁾.

كما يتحدث إبراهيم أنيس عن علاقة الموسيقى بالشعر، فيقول: «... ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تتفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب»⁽³⁾، وبدونها يصبح مجرد كلمات منثورة لا تحرك الشعور ولا تأثر في السامع.

وتقوم موسيقى الشعر العربي على ثنائية بنائية تتمثل في جانبين: الموسيقى الداخلية والخارجية، كما يبين عبد الفتاح نافع: «... الإيقاع الموسيقي له ناحيتان موضوعية، وهي المنبعثة من الخارج وذاتية هي النابعة من الباطن، ولا بد من اتفاق هاتين الناحيتين حتى يتم التجاوب والتناسق فإيقاع الموسيقى ليس من النقرات أو النغمات أو المؤثر الخارجي، إنما هو في الأثر الباطني، وفي استجابتنا له»⁽⁴⁾.

ثانياً- الموسيقى الداخلية (التعبيرية) :

إن الإيقاع الداخلي للقصيدة بمختلف تشكيلاته الموسيقية يمثل ما اصطلح عليه بالموسيقى التعبيرية، إذ لا تقتصر الدراسة الموسيقية للشعر على الخارجية فقط، بل يوجد منبع آخر مهم للشعر وهو الموسيقى الداخلية، وفي هذا المعنى يقول شوقي ضيف: «وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية، تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف و الحركات، وكأن للشاعر أدنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف، وكل حركة بوضوح تام. وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء»⁽⁵⁾.

-
- 1- عبد الحميد جبهه : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 01، 1980، ص 320 .
 - 2- شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي، دار المعارف الجامعية، القاهرة، مصر، د ط ، 1965، ص 59 .
 - 3- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 05، 1989، ص 17 .
 - 4- عبد الفتاح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط 01، 1985، ص 21.
 - 5- شوقي ضيف : في النقد الأدبي، ص 97 .

ويؤكد رجاء عيد على فاعلية الموسيقى الداخلية وضرورتها إلى جانب الخارجية، فيقول: «وعلى هذا فنحن مؤمنون بأن الشعر لا يستغني-ضرورة- عن النغم، خاصة وأنه يمثل الموسيقى الداخلية ونعني بها قدرة الفنان الشاعر على إقامة بناء موسيقي يتكون من إحياءات نفسية أقرب إلى الإطار السمفوني»⁽¹⁾

وحاول علي صبح رصد مجموعة من العناصر التي في ضوئها تدرس الموسيقى الداخلية، وتبين خفاياها⁽²⁾ فمن هذه الأسس التي وضعها :

1-ملائمة اللفظ للمعنى :

إن من أسس الموسيقى الداخلية وجوهرها هو تلاؤم اللفظ ومعناه وانسجام الغرض وشكله، فينجلي الإيقاع واضحا لأن الألفاظ ذات فاعلية بواسطة قيمتها الصوتية متضافرة في التركيب، فتؤدي وظيفتها الإيقاعية، حيث يؤكد ابن الأثير على قيمة الألفاظ وأدائها: «ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيدة كنغمة أوتار وصوتا منكرا كصوت الحمار، وإن لها في النغم أيضا حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم»⁽³⁾ .

وإذا ماجئنا لدراسة هذا الجانب في ديوان شاعرنا، فإننا نجد لغته قريبة إلى حد كبير من الفصحى إلا أنه اتخذ من ألفاظها مطية لتصوير مشاهدته، فخلق منها موسيقى تنبعث من تألفها وتجاوبها مع مدلولها ومعانيها، فكانت تلك الإيقاعات الداخلية تطرق أسماعنا، لترسم مشهدا شعريا جميلا أقرب إلى حلقات التردد الصوفية أو الجلسات الإنشادية، فكل لفظ يؤدي نغما موسيقيا وفق معناه وما يخلفه من مدلول في الذهن .

فالشاعر مثلا يخبرنا عن شدة شوقه لوليه الذي طال غيابه عنه وجافاه بعدم الزيارة، فافتقده كثيرا، حيث يقول :⁽⁴⁾ تَوَحَّشْتُ زِيَارَةَ الْمَقَامِ

هَذَا لِي نَحْوُ عَامٍ مَا رَيْتُ أَمَقَامُهُ	كَيْ نَتَفَكَّرَ أَهْوَاهُ تَخُذْنِي حَمَاهُ
مَا بَرَمَ يَا مَلَاخَ مَا شَافَ غَلَامُهُ	مَا جَابُهُ نَيْفَ ذَا الْفَحْلَ زَيْنَ الْهُمَاهُ
مَا شُفْنَا فِي الْأَسْيَادِ مَنْ يَهْدَا حَرْمُهُ	غَيْرَ أَنِّيَا أَقْصَفَ سَعْدِي ذِي عَصْمَةٍ
فِي حَضْرَةِ بُوعَلَامٍ شَدِيتَ أَعْلَامُهُ	وَ أَخْدَمْتُهُ بِالصَّقَاءِ وَالنَّيَّةِ يَا فَاهْمُهُ

إننا نكاد نلمس الألفاظ الدالة على المعاني، والتي تترك في أنفسنا مفهوما مجسدا وهو الحرمان من الحبيب والشوق إليه، فالتألف بينها يخلف موسيقى داخلية نشعر بها ونطرب لسمعها من خلال كلماتها الموحية بذلك، مثل(ماريت أمقامه، مابرم، ماجابه، ماشفنا) التي ظهرت في الأبيات، إذ خلفت هذه الكلمات تنوعا موسيقيا جميلا وتألقا بديعا .

1-رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف ، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 10 .

2-على صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 15 .

3-ضياء الدين ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي و طبانة بدوي، مطبعة نهضة مصر، ط1، 1380هـ - 1960م، ج 01، ص 221 .

4- الديوان، ص 185 .

وها هو الشاعر في قصيدة أخرى مدحية يوضح حبه للنبي p، فيقول: (1)

صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ حُرُوفُ الْجَيْمِ جَانًا مَنْ عِنْدَ رَبَّنَا بَشِيرُ النَّذِيرِ
عَزَّهُ رَبِّي وَزَادَ لَهُ فَضْلٌ وَتَعْظِيمٌ مَنْ دُونِ الْأَرْسَالِ وَالْأَنْبِيَاءِ وَدُهُ بِالْخَيْرِ
وَاقْرَنَ اسْمُهُ مَعَ اسْمِهِ نَعْمُ الْكَرِيمِ وَاهْدَأْلَهُ شَفَاعَةُ الْكُبْرَى بِالتَّظْهِيرِ

إن الشاعر يشيد بالصلاة على النبي p، موظفا الكلمات الدالة على مكانته عند المولى عز وجل وعند المسلمين، وقد اختار بذكاء ومعرفة ودراية الألفاظ المتوافقة مع المعاني المقصودة التي اتخذت تواترا موسيقيا وأنتجت إيقاعا داخليا يخلف صدى في النفس فترتاح له القلوب وتتعلق به، حيث يركز في (p، قد، الحروف، عزه، الكريم، الأنبياء) التي توحى بالحب والعشق والتقدير العظيم للنبي p .

2-موسيقى الألفاظ :

تعتبر موسيقى الألفاظ من أساسيات ومكونات الإيقاع الداخلي للقصيدة التي تبعث الحيوية والتجديد فيها فلولاها لتسربت الرتبة إلى الشعر وفقد كل مقوماته، ويفسر كمال أبو ديب هذه الحيوية والفاعلية الناتجة عن الإيقاع، فيقول: «لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع، وهما نقيض الرتبة المباشر بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واع لرفض الرتبة بالغناء، الغناء المرهف المتسرب المائج، الراقص، الصاخب أحيانا، الهامس أحيانا والهازج الرامز أحيانا» (2)، وهنا تعتمد عبقرية الشعر في الاستفادة من اللغة وأدواتها لنقل صورته إلى المتلقي، وتفجير كل طاقات الكلمات وشحنها بالموسيقى الدالة على المعاني المطلوبة والمحقة عند الشاعر، إذ أن «ماهية الشعر هي كيفية خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة وتبتدئ هذه الكيفية في طرائق مخصوصة، تؤلف بين الكلمات وتنظمها؛ للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة الشعرية في الواقع» (3) .

لهذا اعتنى الشاعر الشعبي بأهمية الألفاظ وحاول في كثير من قصائده اختيار المناسب منها والمتوافق مع الجو العام لقصيدته، فقد استقى بطبجي هذه الحروف من المعجم الشعري المتداول، إذ ارتكزت موسيقى ألفاظه على تكرار حروف بعينها في البيت أو في كامل القصيدة، مما خلق جوا تناغميا موسيقيا داخليا فيها، وبث نوعا من الانسجام والتآلف الذي يأسر السامع، وذلك بتردد «بعض الحروف والكلمات، التي تكسب الشطر لونا من الموسيقى حين تتردد فيه أنغام بعينها، في مواضع خاصة من اللحن، فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا، فليس تكرار الحرف قبيحا إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع

1- الديوان، ص 254 .

2- كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 01، 1987، ص 43 .

3- على صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 25 .

من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر، كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوتته»⁽¹⁾.

لقد أبدع بطبجي موسيقى داخلية اعتمدت على عناصر أساسية وثابتة في القصيدة؛ منها الألفاظ والحروف التي تكررت في قصائد مدح النبي p، حيث يقول : (2)

صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَاذُ الرَّمْلِ	فِي الْبَيْدَةِ وَالْوِطَاءِ وَنَدَّكَانَ جِبَالَهُ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَاذُ النَّمْلِ	وَدُيْبِيَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَالْمَسَاكِنِ مُؤَلَّةٍ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَاذُ النَّحْلِ	وَالْجَبَاحَةِ وَارْعَاءَهُ وَحُلُوءَهُ عَسْلُهُ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَاذُ الطَّفْلِ	وَالشَّايِبِ وَالْكَهْلِ النِّسَاءِ وَالرَّجَالَهُ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَاذُ الثَّقْلِ	ثَقْلُ الْعَرْشِ وَفَضْلُ قُوَّةٍ مَنْ حَمَلُهُ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَاذُ الْبَدْلِ	تَبْدِيلُ الْأَشْيَاءِ الدَّهْرَ وَمَا طُوْلُهُ

فجاءت هذه الأبيات في جو تأملي هادئ، يغلب عليه الطابع الإنشادي الصوفي من خلال تكرار الصلاة على النبي p، خمسة عشرة مرة (15) في القصيدة، مما أحدث تناغما موسيقيا واضحا، حيث تكرر حرف اللام مائة وستة وخمسين مرة (156)، وحرف الهاء وهو الصوت الحنجري الاحتكاكي المهموس المساهم في إخراج الآهات ستين مرة (60)، وحرف الدال أربعا وثلاثين مرة (34)، وحرف الصاد ستة عشرة مرة (16)، والسين العالي الصغير ست مرات (06) .

وبهذا التنوع الظاهر في أصوات القصيدة أحدث الشاعر موسيقى داخلية ملفتة للانتباه، مستوحاة من الأجواء الصوفية التي يشهدها ويحاول وصفها في قصيدته وخلق عالمها، فالقصيدة توحى أنها نظمت للإنشاد والأداء، لذلك سخر لها بطبجي «خصوصية الصوت أساسا لبنائه الصوتي، وهذا ما يمثل قاع البيت أو قراره»⁽³⁾ .

وهكذا فإن بطبجي يعتمد على السمة الإنشادية والغنائية التواترية في قصائده، وكأننا أمام تراتيل وتسابيح وأدعية متناسقة متوازية، حيث نجده يوظف لفظة "قد" مضيفا إليها "ما" ويقصد بها في العامية "بقدر، مثلما" في قصيدة مدحية للنبي p : (4)

قَدْ سَبَغَ سَمَاوَاتُ الْمُرْتَفَعَةِ قَوَامَ	وَالْأَرْضُ فِي التَّخَامِ	قَدْ مَا حَمَلَ الْبَهْمُوتُ الْعَظِيمَ طَامَ
قَدْ مَا نَارُ النُّورِ وَزَادَ فِي الْقَتَامِ	وَضُدُّ فِي الظَّلَامِ	قَدْ جَمِيعُ الْأَشْيَاءِ فِي الظَّاهِرَةِ وَكَامَ
قَدْ مَا شَارَ الْبَرْقِ وَمَا رَعَدَ زَامَ	فِي عَوَاصِفِ الْهَجَامِ	قَدْ سَقَلَ الْأَرْضُ وَمَا فِي أَتْرَأَ مَسَامَ
قَدْ مَا يَتَرَاكُمُ الْقَوْلُ وَالْكَلامَ	وَالنَّظَرُ بِالنَّيَامِ	قَدْ مَا سَمِعَتْ الْأُذُنُ أَمْعَفَهَا سَلَامَ

1-إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 41 .

2-الديوان، ص 251 .

3-يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 2004، ص 82.

4-الديوان، ص 253 .

وقد خلف هذا التواتر للأسماء إيقاعا موسيقيا بصيغة مميزة ومختلفة، وقد لمحنا هذه الظاهرة تتكرر كثيرا في ديوانه، وربما يعود تفسير ذلك إلى علاقتها بحياة الشاعر الصوفية، فانطبع ذلك على شعره .

3-السيولة والتدفق في تناسب الإيقاع :

إن شاعرنا يستقي معانيه من عالمه الديني وحيزه الصوفي والطريقي، فالتزم بقضايا التقرب إلى الله تعالى والمدح النبوي والأولياء، وبذلك جعلته يتسلح بثقافة دينية تمكنه-ولو بمعالجة بسيطة-من التحليل والاستقصاء وسرد الأخبار، وهذا ما خلق في شعره نوعا من التدفق والسيولة في موسيقاه، وأعطى نوعا من التواتر والاستمرار في نقل المعاني الموحية في جو تنغمي باهر، حيث يقول :⁽¹⁾

فَادَرَ اللَّهُ يَتْلِيَهُ بِمَا بَلَانِي	ثُمَّ يَعْدَرُ وَيَسْتَمْتُمُنْ
رَقْ سَلَكْنِي وَ الشَّوْقُ اسْكَنْ أَكْنَانِي	الْتَبَسَ عَقْلِي وَ أَتَزَلْزَلْ
مَنْ غَرَامٌ أَقْوَدَرُ كَثُرُوا أَمَحَانِي	يَا أَهْلَ الْقَمْنَةِ كَيْ نَعْمَلْ

وهكذا تراسلت المعاني في الأبيات وتدفقت من خلال الشكوى من الشوق والعشق الدائم للأولياء، حيث توالدت المعاني دون تكلف، وكأن الشاعر يفرغها من نفسه ويرسلها للمتلقي من خلال الألفاظ والعبارات المتوافقة والمتناغمة المنسجمة إيقاعيا، فهذا التوازن المشاع بين أشطر الأبيات المضبوط سماعيا من خبرة الشاعر المكتسبة من الإنشاد الصوفي منح الحيوية والتدفق في نقل الصورة الحقيقية المؤلمة، ويظهر من خلال حروفها وإيقاعها الحزين المكبل بالأسى والألم .

لقد أبدع بطبجي لغة مملوءة بالإيحاء والدلالة في جو موسيقي مطرب متدفق من خلال مزج العامية و الفصحى، حيث يقول :⁽²⁾

إِذَا أَنَسَيْتَنِي وَ اللَّهُ مَا نَنَسَاكَ	وَ إِذَا حَقَرْتَنِي بِذُنُوبِي تَتَحَاسَبْ
وَ إِذَا جَفَيْتَنِي شَرَعُ اللَّهُ مَعَاكَ	يَا بُوعَلَامَ قَلْبِي مِنْ شَوْقُكَ طَائِبْ
يَا سَيِّدَ الْأَوْلِيَاءِ دَاوِينِي بِدَوَاكَ	عَارِي عَلَيْكَ بِرِّكَ مَا غَافَلُ وَ أَجِبْ
عَارِي عَلَيْكَ يَا الْقُطْبُ رَجَا لَ اللَّهِ	يَا حَايِزَ الْفَخْرِ يَا دَبَابُ التَّالِي ⁽³⁾
أَنْتَ الْغُوثُ وَ أَنْتَ الْعَارِفُ بِاللَّهِ	مَا كَانَ فِي الدَّرَاغَمِ مَثْلُكَ شَمَالِي ⁽⁴⁾

فالقصيدة الشعبية تعتمد في تشكيل هيكلها العام على التناسب بين عناصرها وحروفها المشكلة لموسيقاها-كما وضحنا سابقا-، فتتشأ حركية متواترة متناسقة بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة المعتمد في كثير من الأحيان على سماع أصواتها وبنائها في الأذن، فتشعرنا بجو من الطرب والإنشاد، لأن «الإيقاع صفة متلازمة لكل عمل شعري إذ لا

1- المصدر السابق، ص 86 .

2- نفسه، ص 90 .

3-القطب : مصطلح صوفي يقصد به أعلى درجة في الأولياء، دباب:منقذ ومغيث المتأخر عن القوم و الزحف

4-الغوث، العرف: ألقاب تمنحها الصوفية للأولياء، الدراغم : الشجعان، شمالي : يلم شملي و يرأف عن حالي .

يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها، فإن الإيقاع ينبع مبدئياً من حركة القصيدة، ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزا، لذلك لا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة»⁽¹⁾. فسيولة تدفق المعاني عن طريق الإيقاع يستوعب ويمتص كل هذه التدخلات ويشمل عالم القصيدة، ويشكل عبر فضائها تواتراً موسيقياً يخلق في جوها الداخلي، و«يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، لينقطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بني القصائد ومستوياتها»⁽²⁾.

4- التشكيل البديعي :

إن النزوع إلى تلوين النغم وإكسابه جمالية التنويع دفع الكثير من النقاد إلى أن يتجاوزوا دراسة الوزن والقافية في الشعر، والاعتماد على دراسة تآلف إيتباع الألفاظ والتطلع إلى وسائل «أخرى تحقق للعمل الأدبي قدراً كبيراً من الجمال الموسيقي، والبحث في أدواتها وآلياتها والاستعانة بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير بما يعجز التعبير عنه»⁽³⁾.

وهكذا يمم النقاد وجوههم صوب عالم البديع بمختلف ألوانه وصوره، بوصفه مصدراً من مصادر الإيقاع يساهم فيه بشكل فعال، فتتنظم على أوتاره القصائد وتحاك في ساحته المعاني، وعكفوا على دراسته لأنه مجال لافت للنظر في الشعر والنثر معاً، ومكون أساس وديناميكي لجمال الإيقاع الداخلي للنص، وفي هذا الإطار عدوا التشكيل البديعي من جوهر الموسيقى الداخلية، لأنه تشكيل داخلي قبل كل شيء، يطال العلامات اللسانية التي تمثل اللبنة الأساسية في بناء الموسيقى الشعرية، إذ لا تتجسد من خلال الوزن والقافية فقط، إنما تكمن في التكامل الداخلي بين المفردات والتواصل بين خصائصها والتراسل بين قواها على المستويين الصوتي والدلالي الناجم عن توازنات لا متناهية بين البنى الأصلية لهذه المفردات والتي تتضمنها ثلاثة أنماط أساسية بديعية هي :

التماثل والتشاكل، التخالف والتقابل، التقسيم والتوازن .

إن جوهر الخلاف بين البلاغيين العرب، يكمن فيمن حاولوا تصنيف أنماط البديع وأنواعه على كونها لفظية أو معنوية، وقبل ذلك لم يتوصلوا إلى اتفاق حول التسمية الاصطلاحية الخاصة بكل نوع منها، فكان أن رأيناها تصنف في طيات تلك الدراسات تحت مسميات متعددة : المطابقة، والمقابلة، ومراعاة النظير، والرجوع، والاستدراك، والاستطراد، والتورية، والاستعارة، والتفريق والتقسيم، وحسن التعليل، والمدح بما يشابه الذم، والإدماج والجناس، والإيغال والاحتراس، والتقابل وغيرها، وقد تتغير الدلالات لهذه المسميات من مصنف ومن ناقد لآخر .

1-إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت ، لبنان، ط02، 1981، ص 101 .

2-علوي الهاشمي : قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 01، 1989، ص 151 .

3-مجد محمد الباكير البرازي:في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، الأردن، ط01، 1986، ص 86.

وقد بلغت تعريفات ألوان البديع حد الوضوح والعمق، عن طريق دراسة الأساليب التي اعتمد عليها الشعراء في تشكيل وبناء قصائدهم، انطلاقاً من الأشكال البديعية المختلفة، وسنحاول التركيز على ثلاثة أنماط وهي :

1- التماثل والتشاكل : ينطبع لدينا عند الاطلاع على مختلف تعريفات الأشكال البديعية الواردة في الدراسات العديدة، أن أغلبها ينطلق من آلية التماثل المعتمد على تكرار المفردة أو مجانسيتها لإظهار دورها الصوتي في التركيب النغمي للبيت، وإظهار ما تقدمه من تفاعل مع العناصر الإيقاعية الأخرى، والموازنة بينها وبين المعنى المطروح في نفس الوقت؛ «أي أنها تساهم بشكل واضح في أداء المعاني من خلال ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق»⁽¹⁾ .

ومن هنا نستطيع النظر إلى مبدأ التماثل من خلال استقصاء ما أمكن من الألفاظ المتشابهة عند شاعر ما، والتي تشتمل في تركيبها على حرف أو حرفين من نوع واحد، لنرى أنه عندما يسطر حرف واحد أو أكثر على النص الشعري، فإنه يخلق تناغماً مميزاً ويفتح آفاقاً رحبة من التأمل في طاقة اللغة من خلال تلك المجموعات التركيبية للمشهد الشعري.

ويمكننا اعتبار الجناس من أبرز الأشكال البديعية التي تنطلق من مبدأ التماثل؛ أي أن المفردة تؤدي معنيين مختلفين بنفس تراكيبها اللغوية والصوتية، فهي ذات صورة خطية واحدة لكنها ذات حدين مختلفين ومركب متكامل بعنصرين غير مناسبين؛ إذ المعنى الذي تدل عليه هذه المفردة هي عينها التي تدل على المعنى الآخر، ويكون الجناس في أكمل حالاته عندما يتحقق التوافق بين بنية الكلمتين في نوع الحروف وترتيبها وعددها وحركتها ونبراتها ولا يختلفان إلا في المعنى، وعلى الرغم من أن الجناس خاص بالفصحى، إلا أن الشاعر الملحون استطاع الاستفادة منه ومن إيقاعه النغمي، وإحداث توازن صوتي في نصوصه وجلبه موسيقية مشبعة بالإيقاع والدلالة في وقت واحد .

و قد وظف بطبجي الجناس التام "التماثل" في قوله : ⁽²⁾

هَلْ لِي يَا مَنْ دُرَى أَنْشَاهُ
بَأَعْيَانِي سَيِّدُ كُلِّ سَيِّدٍ

وهكذا يبدو التماثل اللغوي "الجناس" بين كلمتي (سيد = سلطان) و(سيد = رجل، امرأة) إن هذه التقنية البديعية لبناء المجموعات التركيبية الأساسية للبيت الشعري، تقترب من التماثل الذي يجعل العناصر والوحدات الفنية متوازنة متناسقة، حيث يقول :⁽³⁾

يَا كَامِلُ الْمَزِيَّةِ عَلَيْكَ تَسْنَادِي
دَوْرَةُ لَجَائِيَّتِي يَا الْمَيْرُ دَوْرَةُ

فقد وقع الجناس التام بين لفظتي دورة =دورة، اللفظتان تكررتا على سبيل التماثل، ويدل معنى الأولى على الظرف المكاني، أما الثانية بمعنى الزيارة والتفقد (بالعامية)، وقد

1-قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق :محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص 163 .

2-الديوان، ص 95 .

3-نفسه، ص 99 .

ظهر التناوب الصوتي بينها، حيث تبدو القيمة الفنية جلية في هذا التشكيل الجناسي بتكرار صوتي للمفردة، مع تغيير الحركات مما ولد معنيين مختلفين زادا في الطاقة الدلالية للبيت.

كما حفل ديوان بطبجي بكثير من الألوان الجناسية عكست قدرة الشاعر، وخبرته اللغوية وسعة اطلاعه، ومن أمثلة ذلك أيضا : (1)

بِأَوْرَادٍ أَشْتَغَلُوا تَرَكُوا الْقَيْلَ وَالْقَالَ وَلَا يَشْغَلُهُمْ عَنْ ذِكْرِ الْكَرِيمِ شَاغِلٌ

ويظهر الجناس الناقص بين (الْقَيْلُ وَالْقَالَ) حيث توافقا في التركيب واختلافا في

المعني. و نجد الجناس الناقص أيضا في قوله : (2)

شَهِدُوا مِنَ الْعَرْشِ عَلَى الْفَرْشِ أَنْسَ وَالْجَانَ فَازَ مَنْ خَالَطَهُمْ وَارْتَاخَ فِي أَرْضَاهُمْ

ويظهر الجناس أيضا بين كلمتي (العرش = الفرش)، و يقول أيضا : (3)

جَعَلَهُ قُطْبٌ يُوزَارُ قُوتٌ لِلْمَرْحُولِ الْمَوْحُولِ

كما يظهر الجناس الناقص في "المرحول" أي الراحل المتنقل = الموحول أي الغارق

في المشاكل، و يظهر في قوله : (4)

نَبْدًا بِسَمِّ الْكَرِيمِ أَنْجَذَ فِي الْكَرَائِمِ حَائِزَ الْجُودِ وَالْفَخْرَ مَوْلَى مَرْغَرَانِ

وفي بيت آخر يقول : (5)

يَا كَثِيرَ الْخَصْلَةِ يَا وَافِيَ الْعَهْدِ يَا الْكَرِيمَ الْمُكْرَمَ مَوْلَ الْإِحْسَانِ

وقد ارتكز الجناس بين (الكريم و الكرايم) و (الكريم و المكرم) على بنية أساسية هي

الكرم، يتحرك في تماثل جناسي، وفسيفساء ثنائية لفظية متوازنة الإيقاعات، والأصوات من خلال حروفها المتشابهة في البيت وفق الخطاطة التالية :



كما يظهر جليا في المقطع الشعري التالي بين (نوصل - لموصل) : (6)

يَا ذَرَى نُوْصِلْ ذَا لِمُوْصِلْ

كُنْ غَيْرَ فِي الرُّؤْيَةِ تَشْفَى أَعْيَانِي فِي الْبَهَاءِ وَالْحُسْنِ الْكَامِلِ

و قوله في موضع آخر : (7)

1- المصدر السابق، ص 169 .

2- نفسه، ص 171 .

3- نفسه، ص 221 .

4- نفسه، ص 188 .

5- نفسه، ص 261 .

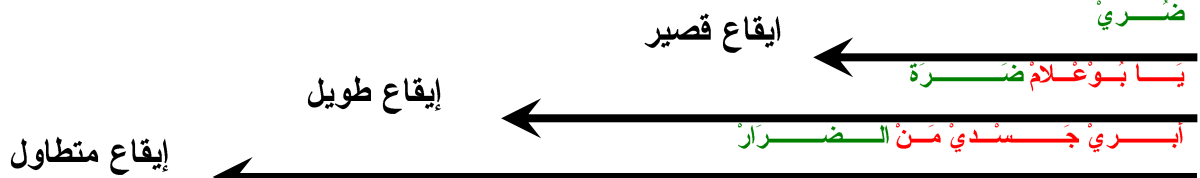
6- نفسه، ص 86 .

7- نفسه، ص 241 .

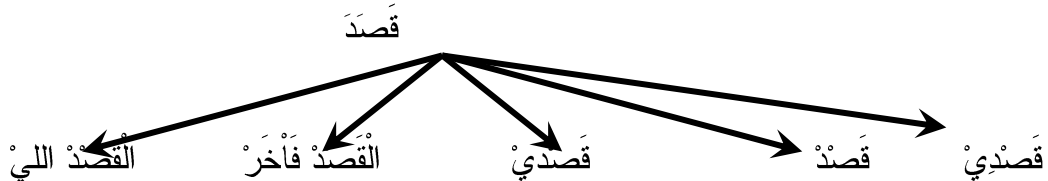
أَنَا عَلَيْكَ مَدَاحُ يَا هَلَالُ الْجُودِ يَا جُودَ مَنْ أَجُودُ فِي السَّمَاءِ مَعَ الْأَرْضِي
وهكذا نلاحظ توظيف الشاعر للجذر جود، الذي مائل عليه ثلاثة ألفاظ؛ الجود أي
الصفة، وجود أي الفعل و العمل، وأجود أي صيغة مبالغة، ويقول في موضع آخر: (1)

عَبْدَ الْقَادِرِ رَاحَةً قَلْبِي رُوحِي وَ رَاحِي يَا حُضْرًا
كما استطاع الشاعر أن يداخل بين كلمتي (روحي و راحي) فشكل ثنائية فنية، تكشف
عن جمالية التماثل الحاصل في الخطاب الشعري . وفي الأمثلة السابقة كان الجنس ثنائيا،
أي بين لفظتين فقط .

و يمكن أن يتم التماثل الجناسي في البيت الواحد في تركيبة ثلاثية لبنية واحدة كقوله: (2)
ضُرِيَّ يَا بُوعَلَامَ ضَرَّةً أَبْرِيَّ جَسَدِي مِنَ الضَّرَارِ
فالبنية الأساس "ضر" تظهر بين (ضري، ضرة، الضرار) فتكونت من خلالها ثلاثة
إيقاعات وتراكيب، فالأولى قصيرة، و الثانية طويلة، و الثالثة متطولة :



كما وظف بطبجي التماثل الجناسي الخماسي المستخرج من بنية واحدة، و يظهر ذلك في قوله: (3)
وَأَنَا قَصْدِي وَ قَصْدُ قَصْدِي وَ الْقَصْدُ الْفَاخِرُ وَ الْقَصْدُ الَّذِي أَكُونُ دَلِيلِي كِيَاتُ الزُّورِ
حيث يتواصل الجنس بين هذه المجموعات التركيبية في البيت، ويشترك في بنية
جذرية أساسية واحدة هي "قَصْد"، وأحدث هذا التماثل المكون من الأصوات المتشابهة
للحروف، صوتا موحدًا، يمكن تمثيله:



فقد رسم لنا هذا التشكيل البديعي لوحة جمالية في القصائد بواسطة مختلف الآليات
التي تكفل له التناسق والانسجام الصوتي، الذي بدوره يودعنا إلى التوافق الدلالي المشير
إلى المعنى مباشرة .

كما يمكن توفر هذا النطاق التشكيلي في نص شعري كامل، فيتشكل فنيا على أساس
تقنية الجنس، الذي يقوم على مبدأ تماثل بيتين، ليتحول هذا التشكيل الفني في رسم المشهد
الشعري إلى الاستمرارية، والامتداد، والطول عبر عناصر متقاربة صوتيا غنية بالإيحاء.
وقد زاد الجنس المشهد الشعري متعة وإثارة خيالية وانفعالية، وأبحر بنا إلى عالم
المعنى المتداعي الذي لا يقف عند مفهوم واحد، حيث أفاد الشاعر من طاقات اللغة

1- المصدر السابق، ص 121 .

2- نفسه، ص 88 .

3- نفسه، ص 128 .

الملحونة والفصحى في آن واحد ومن التقسيم النغمي للوحدات الصوتية لها، مؤكدا تعلقه بوليّه وحبه للنبي p .

وإذا أمعنا النظر في "مراعاة النظير" في علم البديع، نجد أن هذا التماثل بعينه يمثلّه، لكنه يكون من ناحية المعنى لا من ناحية اللفظ، ويقصد به عند علماء البلاغة «الجمع بين أمر وما يناسبه مع إلغاء عنصر التضاد بينهما، مما يمنح المشهد الشعري الملاءمة بين مفرداته ومعانيها، من خلال التوافق بينهما والترابط بين المعاني التي تنتجها، حيث يودع فيه إحكاما مغلقا متكاتفا، ويكون بناء محكم الأطراف بالتركيز على عنصر المعنى بواسطة التحسين»⁽¹⁾، الذي يعده الجرجاني «المقوم الصوتي الحر الوحيد، الذي أثار انتباهه مشيرا إلى أن لا مزية له في نفسه، أي باعتباره أصواتا مسموعة، بل لما يدخله من اعتبارات ووظائف فنية»⁽²⁾، و يظهر ذلك في قوله :⁽³⁾

حُبُّكَ فِي جَسَدِي غَاسٌ	حَرَّتْ أَرْمَى الْفَاسُ
مَرَسَ جَسَدِي تَمْرَاسٌ	جَوَّارِحِي سَوَّسُوا
مَا لِلْهُوَى تَأْسَاسٌ	سَجَنَ مَالَهُ خُلَاصُ
مَغْلُوقٌ بِلَا عَسَاسٌ	وَيَحْ مَنْ يَحْرُسُوا
لَأَسِيَّامًا يَا جُلَاسٌ	حُبَّ سَيِّدِ الْأَجْرَاسُ
لَعَرَجَ قُطْبُ الرِّاسُ	وَيَحْ مَنْ كَدُّهُ

وهكذا نلاحظ التماثل الحاصل على مستوى الكلمات المتقاربة الأصوات والنطق بأشكال مختلفة، حيث تتناوب الحروف فيها صوتيا، فأنتجت دلالات متنوعة تكاد تكون متقاربة، فأسمعتنا أصواتا متجانسة في آن واحد يتردد فيها حرف السين الهامس بشكل بارز يعبر عن معاناة الشاعر وآلامه وشوقه للمحبيب، وتتمثل في " غاس، فاس، تمراس، تأساس، سجن، جلاس، الرياس، الأجراس، مرسى " .

2-التخالف والتقابل : ينطلق التشكيل البديعي من مبدأ التخالف أو التقابل في البنى المكونة للصور الشعرية في أي مشهد، فالشاعر يسعى لاستحضاره في المستوى التركيبي الفني للبيت الشعري لخلق ذلك التجانس الصوتي الذي «بدونه لن نحصل على إيقاع شعري، وإنما على فوضى لا تشكل نصا شعريا، وفي أرقى درجاتها ستخلق نصا نثريا، يأخذ فيه المسار الطولي»⁽⁴⁾ .

1- محمد العمري : الموازنات الصوتية في الرؤى البلاغية - نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية -، منشورات دار سال، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1991، ص 82 .

2- نفسه، 81 .

3- الديوان، ص 134 .

4- جون كوهين : بنية اللغة الشعرية، ص 96 .

إن مبدأ التخالف أو التقابل يضيف مسحة من الجمال المعنوي والفكري والإمتاعى على جو القصيدة خاصة إذا «انخفض عنصر التخيّل في القصيدة، وقلت الصور المعنوية وبرز التجانس الصوتي كعنصر تعويضي فعال لخلق جماليات الفن الشعري»⁽¹⁾.

والتخالف الذي نتحدث عنه في هذا العنصر هو استخدام بنى غير متماثلة عموماً، ليست متضادة بالضرورة في تشكيل الصور الشعرية، وأبرز أنواع البديع التي يمكن أن نلمحها منطلقاً من مبدأ التخالف هذا الطباق، الذي يتخذ من التضاد اللفظي منطلقاً له إلى جانب التخالف في البنى عاملاً مسانداً لتكوينه، والطباق يتخذ من التضاد اللفظي أو المعنوي نمطاً مميزاً له، وقد سماه ابن المعتز في كتابه البديع الطباق، وعرفه بهذا التعريف الذي سبقه إليه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ)، حيث يقول: «قال الخليل رحمه الله: يقال طابقت بين الشيئين، إذا جمعتهما على حذو واحد...»⁽²⁾ أما قدامة بن جعفر فقد سماه بالمطابق، حيث يقول: «أما المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها»⁽³⁾.

ولعل ما أوردناه من تعاريف للطباق، يظهر أنه يدخل على النص الشعري «ضرباً من التوازي بين المعاني، يكون أساسه التقابل الواقع بين المعنيين المتقابلين، وتصاحبه حركة أو انتقال من المعنى وضده، حيث يرسم في أذهاننا انتقال المعنى إلى ضده، وهو شبيه بالانتقال من إيقاع لآخر، يضاده تماماً إلا أن التضاد بين المعنيين في الطباق لا يحدث خلافاً للغرض المقصود، بل يقوم بعدة وظائف دلالية في النص»⁽⁴⁾، ويقوم بخلق فاعلية كبيرة على حيزه، ووتيرة عالية على مستوياته المختلفة «إذ يسهم في إيضاح المعنى وفي إثارة انتباه المتلقي، وهذا الإيقاع الذي يحققه التوازي بين المعاني»⁽⁵⁾.

وقد وظف بطبجي هذه الآلية التحسينية في نصوصه، وكشف بها عن معانيه وأفكاره خاصة في المديح النبوي والتغني بالأولياء، ونجده ماثلاً في قوله: ⁽⁶⁾

أَهْلُ الشَّلَفِ وَالظُّهْرَةِ كُلُّ مَنْهُمْ رَجُلٌ وَامْرَأَةٌ

حيث يظهر التشكيل الطباقى بين رجل ≠ امرأة، وقوله أيضاً: ⁽⁷⁾

وَيَنْ أَمْخَبِلَ الشُّعُورَ الْمَسَلَّكَ مِنْهُ مَيَسُورٌ

وهكذا نلاحظ الطباق بين "أمخبل والمسلك"، كما حافظ الشاعر على المستوى الإيقاعي الصوتي في كلا الشطرين من خلال حرفي الميم واللام الغالبان عليهما، مما أعطى للإيقاع ماهية ملحوظة مع خط التخالف الدلالي الواضح بينهما، الذي أفاد من التناقض في المعنى بينهما، كما تظهر المميزات المذكورة سالفاً في قوله: ⁽⁸⁾

1- يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص 93.

2- ابن المعتز: البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1945 ص 74.

3- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 162.

4- محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤى البلاغية، ص 84.

5- عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 254.

6- الديوان، ص 49.

7- نفسه، ص 50.

8- نفسه، ص 52.

عَيْبٌ أَنْيَا نَنْغَبْنَ وَ أَنْتِيَا كَأَيْنَ فِي الدُّنْيَا

حيث نلاحظ المحافظة على التوازن الصوتي الإيقاعي من خلال الطباق بين "أنيا ≠ أنتيا"، ومن تقارب حروف الهمزة والنون والياء مع زيادة التاء في "أنتيا" مما أضفى على البيت الشعري التوافق على المستوى التركيبي والتناقض في المعنى، وقوله أيضا: (1)

شَيْ يَقُولُ الْقَاهُ فِي النَّوْمِ شَيْ يَقُولُ فِي الْيَقْظَةِ
شَيْ يَقُولُ فِي اللَّيْلِ أَوْ يَوْمَ مَا أَيْفَرُقُوشَ لَحْظَةً

فقد وقع التشكيل الطباقى بين (النوم ≠ اليقظة) و (الليل ≠ يوم)، ومما زاد التشكيل ترابطا وأكسبه جمالا التكرار الحاصل في (شي يقول) في البيتين، وقوله أيضا: (2)

أَنْتَ سُلْطَانُ الْأَوْلِيَاءِ مَنْ حَافَ لِلْقَافِ شَرْقٌ وَ الْغَرْبُ دَيْكَ الْقَبْلَةِ وَ الْجَوْفُ

فحدوث الطباق بين (شرق ≠ غرب) و (القبلة ≠ الجوف) منح الخطاب قوة في المعنى، حاصلة عن التناقض الذي أضفى إيقاعا مطربا .

وقد يودع بطبجي عدة كلمات متناقضة في بيت واحد، مستفيدا من هذه الآلية

التحسينية التي تخدم معانيه وتنقل أفكاره، حيث يقول: (3)

فِي الْأَرْضَيْنِ السَّبْعَةِ وَ السَّمَاءِ وَ الْبَحَارِيْ اسْمُهُ صَرَخَةٌ لَكُلِّ غَارِقٍ فِي كُلِّ أَقْطَارٍ
مَا يَجْهَلُ حَدَّ أَخْبَارِهِ أَسْرَارُهُ فِي الْمُلْكِ زَاهِرَةٌ
مَنْ بَرَّ الشَّرْقَ لِلْمَغَارِبِ التَّلِّ وَ الصَّحَارِيْ بَرَّ الْعَرَبِ وَ الْعَجَمِ سُودَانُ وَ الْأَحْرَارُ
كُھُولٌ وَ شِيَابٌ وَ الصَّغَرَةُ بِالْجَمْعِ الرَّجُلُ مَعَ الْمَرْأَةِ

فقد شحن بطبجي الأبيات بتشكيلات طباقية متنوعة ظهرت بين (الأرضين ≠

السماء) (السماء ≠ البحر)، (أخباره ≠ أسرار)، (يجهل ≠ زاهرة)، (الشرق ≠ المغرب)، (التل ≠ الصحاري)، (العجم ≠ العرب)، (سودان ≠ أحرار)، (كهول ≠ شيا)، (شيا ≠ صغاره)، (رجل ≠ امرأة)، هذه التقنية المستعملة في لغة الشاعر هي الوظيفة من طرف العامة،

حيث تلجأ إليها لتؤكد معانيها، فيقال بالضد تستوي الأشياء، والحياة تقوم على المتضادات.

وفي السياق نفسه يستعين الشاعر بالطباق المعنوي لتعظيم صورة ممدوحه، فيقول: (4)

بَيْنَكَ الْعَبَادُ يَنْدَهُو رَجَالٌ وَ نَسَوَانِي شِيَابٌ بِالْجَمْعِ كَافَّةً وَ الصَّبِيَانُ وَ الْأَوْلَادُ
فِي الْأَقْصَى وَ الْإِلَى الدَّانِي نَارَكَ مَا تَطْفَأُ ضَارِمَةً
تَنْهِي كَمَا تَشَاءُ وَ تَأْمُرُ عَزَّكَ رَبُّ الْعَبَادِ قَادِرُ
مَا يَعْمَلُ حَدَّ خَصْلَتِكَ يَا ذُكَارُ الْجَنَانِي فِي الْأَوْلِيَاءِ الْإِلَى امْضَاوَا وَ مَنْ بَاقِي عَادُ

فقد وظف الشاعر عدة ألفاظ متضادة متداولة في اللغة الملحونة يبينها الجدول الآتي :

البيت	الشرط الأول	الشرط الثاني	نوع التضاد
-------	-------------	--------------	------------

1- نفسه، ص 57 .

2- المصدر السابق، ص 68 .

3- نفسه، ص 70 .

4- نفسه، ص 76 - 77 .

1	رجال ≠ نسواني	شباب ≠ الصبيان	اسم ≠ اسم
2	الأقصى ≠ الداني	_____	اسم ≠ اسم
3	تنهى ≠ تأمر	_____	فعل ≠ فعل
4	_____	أمضوا ≠ باقى	فعل ≠ فعل

حيث منح التقارب الصوتي بين الأبنية المتضادة إيقاعا ملفتا للانتباه، فالتشكيل الفني

بين الثنائيات السالفة الذكر أتاح دلالات معنوية ومتضادة في ظاهرها الدلالي .

كما يبدو التخالف أسلوبا فنيا أكثر وضوحا تحت إطار المطابقة في قوله : (1)

نَتْرَجَاكَ الْمَسَاءَ وَبَكْرَةَ بِهِوَكَ أَجَوَّارِ حِي ضَرِيرَةَ

و قوله أيضا : (2)

هَذَا لِي عَشْرَ سَنِينَ بِالتَّمَامِ أَنْتَبَعُ فِي مَرُوءٍ مَا أَرْمَقْتُهُ بِأَعْيَانِي فِي كُلِّ النَّهَارِ وَكُلِّ لَيْلٍ وَخَشُهُ لَيَّا يَنْزَادُ

بَدَلْتُ هُنَاءَ النَّوْمِ بِالسَّهْرِ الْكُرُوبِ أَصْنَعِي يَا مَنْ تُكُونُ كَيْسُ سَيْسَانِي أَنَا الْمَحْرُوجُ بِلَيْعَةِ الْهُوَى فِي دَوَاخِرِ الْعُضَادِ

وهكذا يبدو التخالف بين البنى التالية (النهار ≠ الليل، السهر ≠ النوم، هناء ≠ الكروب،

كيس ≠ سيساني)، حيث ربط بين الأبيات الشعرية بواسطة إيقاعها وتواترها وجلجلة

أصواتها الرامزة إلى معان عديدة في الذهن، فالشاعر يستخدم هذه التطابقات لعلمه بدلالاتها

التي تتركها في ذهن المتلقي .

إن التخالف والتقابل يقودان الشاعر إلى كثير من العناية بالبناء المعماري لمشهده،

وبما أن التخالف يغدو المحرك الأساسي لهذا البناء، فسيدفع الشاعر حتما للعناية بالتشكيل

الأسلوبي النحوي لتراكيبه الشعرية، حتى يسيج خطابه بالتوازن الإيقاعي النغمي يضاف

إليه الدلالي الذي يبعث الاستمرارية فيه، ونجد ذلك في قوله : (3)

لَكَ الْمَرْضَى تَجْجُرِي وَمَنْكَ أَتَنَالُ الْعَافِيَةَ

فقد وزع الشاعر الطباق بين الشطرين، وفق التقابل حيث وردت "لك" في الشطر

الأول تقابلها "منك"، و "المرضى ≠ العافية"، إن التخالف يتحول إلى شكل إبداعى بالنظر

إلى ثقافته اللغوية وطاقت العامية، فلا يتوقف استخدام الطباق القائم على البنى المتخالفة

استخداما عاديا، ولا يجعل التضاد فيه تضاد لفظي فحسب، وإنما يستخدمه استخداما معقدا

لما فيه من ألوان تساعد على إجلاء الصورة الشعرية، ونجده في موضع آخر يرصف

التضاد المعنوي جنبا إلى جنب مع التضاد اللفظي، حيث يقول : (4)

ضَاوِي الْجَبِينِ كَحُلِّ الْحَاجِبِ وَ الْمُقْلَتَيْنِ جُلُولُ رَأَيْسِ الصُّوْقَيْنِ

1-المصدر السابق، ص 78 .

2- نفسه، ص 81 .

3- نفسه، ص 52 .

4- نفسه، ص 122 .

نلاحظ حشد التضاد في الشطر الأول من البيت، إذ تظهر لنا صورتان متقابلتان وهما "ضاوي ≠ كحل" (الصورة الأولى) و"الجبين ≠ الحاجب" و المقلتين (الصورة الثانية) ويظهر التقابل المعنوي في صورة جميلة بهية غنية بالدلالة و الإيحاء : (1)

السَّفَاتُ دَمٌ تَعَكَارُ الْأَسْنَانُ نَعْتُ جَوْهَرُ

فالصورة الأولى لون الحمرة (دم تعكار) ≠ الصورة الثانية لون البياض (الأسنان) .

إن ديوان بطبجي يعج بهذه التشكيلات البديعة، خاصة التضاد الحاصل بين البنى التي كونت صورته، فقد اختار المفردات المناسبة للمعاني وأقام بينها التضاد والتخالف ويظهر ذلك جليا في قوله : (2)

سَعْدٌ مَنْ صَلَّى عَنْهُ يَغْنَمُ السُّرُورُ وَيَحُ مِنْ لَا صَلَّى فِي الْآخِرَةِ أَحْزِينُ

ويظهر التضاد بين البنى التالية :

	السرور	يغنى في الدنيا	عنك	صلى	سعد
صورتان متضادتان	↑	↑	↑	↑	↑
	أحزين	الآخرة	ضمير هو	لا صلى	ويح

من خلال هذه النماذج من التقابل والتضاد، نلاحظ أن الشاعر بنى قصائده بأسلوب لغوي فني، وأظهر موهبته الفذة ومقدرته الخاصة في التحكم في اللغة الملحونة التي يمتلكها، وكان التشكيل البديعي أسلوبا مميزا لديه، فاستفاد من جمالياته وإيحاءاته . وهذا التشكيل البديعي الذي لم يدخر بطبجي جهدا في سبكه وحبكه من خلال تقنية التخالف والتقابل، حيث رفع من المستوى الأدائي لخطابه، على الرغم من بساطة لغته أحدث «التوازن الذي هو أصل الوزن الذي يتخذ لنفسه قالباً تعبيرياً مفعماً، يبنى من التخيل والوجدان والإيحاء والإيقاع والظلال الدلالية متآلفة فيما بينها» (3) .

3-التقسيم والتوازن : باستطاعة الشاعر المبدع الخلاق في مجال المشاهد والصور الشعرية أن يحقق عددا من الألوان البديعية في بناء صورته الشعرية، ورسم شكل متكامل الأرجاء ومدقق التفاصيل لمشهده الشعري، ويظهر أيضا حالة من التكافل بين هذه الأنواع وخلق بنية تقوم على جمالية الملاءمة بين الألفاظ والمعاني .

وبما أن أكثر وأغلب قصائد بطبجي أقيمت تراكييبها على ثنائيات، تحكمها تماثلات أو تخالفات في البنية الأصلية المكونة لكل مفردة من مفرداتها، تجعل الحالة اللفظية والمعنوية والإيقاعية للنص الشعري نشطة زاخرة متحركة، فإن اجتماع هذه الأنواع التشكيلية البديعية يحافظ على التقسيم الصوتي والإيقاعي والتركيبى الملازم للبيت وللقصيدة كلها؛ والذي يخلق حالة التوازن والتساوي بين الوحدات الصوتية، والدلالية المكونة للجمال الشعرية؛ مما يؤدي بالضرورة إلى قدر كبير من الفن والجمال داخل النص.

1- نفسه، ص 123 .

2- نفسه، ص 262 .

3- محمود عسران : الإيقاع في الشعر العربي -شوقي أنموذجا-، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط 01، 2007م، ص 121 .

وقد رصف بطبجي مجموعة من البنى المتمثلة والمتخالفة في صور جناس أو طباق أو مقابلة، والتي تقيم تراكيب متوازنة توازنا تاما، ويظهر ذلك في قوله: (1)

أَبْغَضُوا خَالِقَهُمْ وَيَتَّبِعُوا الشَّيْطَانَ اللِّسَانَ يَلْحَلِّحُ وَالْقَلْبَ نَارُ تَدْرَمُ
بُطُونُهُمْ خَاوِيَةً وَيَشْبَحُوا الْأَبْدَانَ مَنْ تَسَامِيَهُ يَقُولُ أَنَا الْغَوْثُ الْأَعْظَمُ

فالبيت الشعري الأول مملوء بالنغم الموسيقي، تعززه زخرفة الألفاظ من خلال الطباق المودع فيه مما خلق حالة من التوازن والتقابل بين الثنائيات المتضادة والتقسيم المعماري: "أبغضوا ≠ يتبعوا (فعل ≠ فعل) / خالقهم ≠ الشيطان (اسم ≠ اسم) / اللسان ≠ القلب (اسم ≠ اسم) / يلحاح ≠ تدرم (فعل ≠ فعل)"، فاستطاع بطبجي أن يوزع طباقاته ومقابلاته على شطري البيت، محاولا أن يودع حالة من التقسيم والتوازن الذي يزين خطابه.

وفي قصيدة مدحية للنبي p، حشد بطبجي عددا من الألوان البديعية؛ نحو الطباق والجناس والمقابلة، التي قامت بخلق توازن وتقسيم إيقاعي بأدواتها وآلياتها المتنوعة، جعلتها تصلح للإنشاد والغناء الصوفي، حيث يقول فيها: (2)

لَا نَعِيمٌ وَلَا جَنَّةٌ وَلَا نَارُ الْحَمِيَّةِ
قَدْ غِيَاهَبَ أَنْ تَسْوَادَ وَالنُّجُومُ الضَّأْوِيَّةِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَى الْبَشِيرِ قَدْ الْبَدْرُ مَعَ الْمُنِيرِ
قَدْ أَلَّى مَا شِئِ وَيَطْنِيرُ فِي الْأَرْضِ مَعَ الْعَلِيَّةِ
الْيَاسَ وَاللِّي يَخْضَارُ الْمَاضِي وَالْأَتِيَّةِ
الْجَامِدَ وَالْحَيَوَانَ وَالْإِنْسَ وَالْجَنَائِيَّةِ

فالشاعر وزع البنى في مشهد هندسي متوازن، موظفا تشكيلات بديعية ساهمت بشكل فعال في رسم مشهده المدحي وأودعت فيه التناسق والانسجام وتتمثل في التقابل بين (غياهب سواد ≠ نجوم ضاوية) والتخالف الطباق بين (نعيم ≠ الحمية/ الجنة ≠ نار/ تسواد ≠ ضاوية/ ماشي ≠ يطير/ الأرض ≠ العلية/ الجامد ≠ الحيوان/ اليابس ≠ يخضر/ الماضي ≠ الأتية/ الإنس ≠ الجنية). والتمائل الجناسي بين (البشير = المنير)، ورغم عدم قدرة بطبجي على توزيع تشكيلاته البديعية على أشطر الأبيات الشعرية بدقة واتزان تام، إلا أنه حاول جاهدا تسخير العناصر الألسنية المتقاربة في المعنى والإيقاع وأن «يسخر تشابه العناصر الألسنية وتجانسها المرفولوجي في بناء الوحدة الشعرية» (3).

فانظر مثلا إلى ذلك التساوي في خطاب شاعرنا، وذلك في مقابلة المعاني منطلقة من نفسه المحبة للرسول p، في قوله: (4)

يَا أَسَاسُ الْإِقْتِدَاءِ يَا ضُمَارَ الْكَافِرِينَ يَا رَأْيَةَ النَّصْرِ يَا مَرْقُوعَ الشَّانِ
يَا مَنْ عَلَامِكَ عَلَا عَنْ جَمِيعِ الْفَائِزِينَ يَا خَيْرَ النَّسَبِ يَا مَوْلَ الْفُرْقَانِي

1- الديوان، ص 171 .

2- المصدر السابق، ص 232 .

3- عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص 206 .

4- الديوان، ص 245 .

مَنْ مُعْجَزَاتُكَ الْقَمَرَ أَنْشَقَ عَلَى شَطْرَيْنِ وَ النَّاسُ شَاخِصَةً تَنْظُرُ بِالْعِيَانِ
لقد أودع صاحبنا التوازن الهندسي في مشهد الشعري، الذي ولده التشكيل البديعي من خلال الألفاظ المتماثلة في كلا الشطرين من كل بيت، وذلك في :

يا أساس الإقْداء	↔	يا راية النصر
يا ضمائر الكافرين	↔	يا مرفوع الشأن
يا من علامك علا	↔	يا خير النسب
عن جميع الفايزين	↔	يا مول الفرقاني
من معجزاتك القمر	↔	و الناس شاخصة
أنشق على شطرين	↔	تنظر بالعيان

إن هذه العبارات المتساوية المتوازنة خلفت موسيقى مطربة ملفنة للانتباه تتردد من خلال قراءتنا للمشهد الشعري، ذلك هو الإيقاع الداخلي الذي «يؤدي دورا هاما في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات تتوازن مع الإيقاع الخارجي للقصيدة»⁽¹⁾. ونخلص من هذا أن التشكيل البديعي عميق الصلة بالتشكيل الفني الكامل للشعر، وتبدو جمالياته ظاهرة من خلال العلاقة الوطيدة بين جمالية التناسق الصوتي والمعنى المستخلص، فيروح الشاعر يشكل لوحاته ومشاهده الشعرية موظفا طاقات اللغة والحروف وإيقاعات تجاورها وترصفها إلى جانب بعضها البعض، إما مجانسا بين وحداتها اللغوية، أو متخذا التضاد أساسا لبناء لبناتها، أو التقسيم النغمي منطلقا لتكوينها، مضيفا على الصورة الشعرية أنغاما تتزاج مع المعاني، فتملأ الجو تعاطفا مع حالة الشاعر الحزينة والمريضة حبا في الرسول p، أو تعلقا بوليه الصالح .

5-سهولة اللفظ و عذوبته :

يتوزع أسلوب بطبجي بين الرقة والعذوبة والسهولة والجزالة، حيث يتلاءم مع الموضوعات المعالجة في ديوانه، فقد تكيف مع المدح بألفاظه الخاصة وأسلوبه الشيق، حيث نجده يغير أسلوبه بما يتوافق بمديح النبي p، ونفس الميزة في وصف المجتمع، فقد كان دقيقا في عباراته مركزا على حسية ألفاظه التي اهتمت بالمهمة .

وعند قراءتنا لقصائده ندرك أن لغته قوية متماسكة، ارتقت في نظامها النحوي والصرفي إلى حد قريب من الفصحى، فامتازت بالإبلاغ والانسجام، ونلمح ذلك في هذه المقطوعة التي يتغنى فيها بالشمائل المحمدية:⁽²⁾

إِذَا سَأَلُوكَ مَا أَحَلَّى وَ طَيَّبَ مِنْ الْعَسَلِ	قُلْ الصَّلَاةُ أَحَمَدُ وَ الرِّضَى لِلْأَهْلَةِ
أَحْلَوَ فِي الْقَلْبِ وَ كَثِيرَةٌ فِي الْفَضْلِ	مَنْ صَلَّى عَنْهُ كَثِيرٌ اللَّهُ قَبْلُهُ

1- عيسى فوزي : النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، د ط، 1997، ص 441 .

2- الديوان، ص 250 .

أَتَوْصِلُ مُؤَلَاهَا الرُّفْعَةَ بَعْدَ السَّفَلِ يَأْ سَعْدُ اللَّيْ بِهَا فِي النَّاسِ اشْتَغَلَهُ
مَنْ صَلَّى عَنْهُ كَثِيرٌ يَنَالُ الْوَصْلَ لَوَاءُ الرَّحْمَةِ عَلَيْهِ اللَّهُ سَبَّلَهُ
تَرْقِيَةً الْمَلْسُوعُ تَفْسَدُ سَمَ الْغُلِّ تَدْرِيقُهُ لِلنَّارِ يَوْمَ عَظِيمِ هَوْلِهِ
تَرْجَعُ فِي الْمِيزَانِ فَوْقَ جَمِيعِ الْعَمَلِ بِهَا كُلُّ أَذْكَارٍ تَمُوتُ وَ أَنْكَمَلُوا

فقد وظف الشاعر في هذه الأبيات ألفاظ سهلة واضحة الدلالة، تدرك بمجرد التمعن فيها وسماعها (سألوكم، الصلاة، الرضى، القلب، الرفعة، الناس، الرحمة، سم...)، فهي تتناسب بسلاسة إلى الفهم، ماعدا بعض الكلمات التي اختصت بها المنطقة، وهي قريبة من الفصحى مثل (الملسوع، الغل، تدريقة، العسل، الفضل، السفل، الوصل، لواء الرحمة)، لكنها اتسمت بالعدوبة والانسياب بعيدة عن الحوشي والغريب من الألفاظ التي يكره سماعها، وقد انتقاها الشاعر من حقل الجمال والمتعة واللذة التي يبحث عنها كل إنسان، لأنها تحقق السعادة والفرح وهنا تكمن البلاغة والفصاحة .

و من أمثلة اللفظ الجميل المعبر على المعنى المحكم عند الشاعر، قوله : (1)

لَوْ كَانَ يَا رَسُولَ اللَّهِ الْمَلَائِكُ التَّمَامُ وَ الرُّوْحَانُ الْجُنُودُ وَ الْإِنْسُ وَ جُنُودُ
وَ كَذَلِكَ الْأَشْجَارُ أَتَوَلَّى دُعِيَّةً قَلَامُ وَ الْبَحْرُ مَاءٌ بِالْمِيزِ الْمَدَادُ يُكُونُ
مَا يُوصَفُوشُ مِنْ نُورِكَ شَطْرَ عَلَيِّ الدَّوَامِ إِسْمُكَ لَاسْمَ عَالِي الْأَعْلَى مَقْرُونُ
الْحَرَمِ يَا أَحْمَدَ طَبَّ بِجُودِكَ ذَا الْغُلَامِ يَا بَرَزَخَ الْفَضْلِ بَيْنَ الْكَافِ وَ النَّونِ

حيث تظهر سهولة الألفاظ المدحية النبوية الجيدة السبك والقوية الحبك الناصعة بالدلالة، فقد استطاعت نقل صورة جمال النبي p، وحسن صفاته (نورك، شطر، الدوام، اسمك، عالي، أحمد)، وعبرت عن قيمته عند المسلمين بواسطة (غوث، الحرم، الغلام، برزخ الفضل)، كما يعبر بطبجي عن الصلاة عن النبي p، فيقول: (2)

قَدْ الْبَدْرُ وَ كَوَاكِبُ الدِّيَجَانِ قَدْ الْهَوَامُ فِي الْبَرِّيَّةِ
قَدْ الْبُحُورُ وَ مَا فِيهِمْ حَيَاتَانِ الظَّاهِرَةُ وَ كُلُّ أَخْفِيَّةِ
الصُّوفُ وَ الشَّعَرُ فِي جَمِيعِ الْحَيَوَانِ كُلُّ يَوْمٍ صَبَاحُ وَ عَشِيَّةِ
صَلُّوا عَلَيْهِ قَدْ مَا رَمَقُوا الْأَعْيَانِ قَدْ الْخَوِيضُ وَ الصَّافِيَّةِ
صَلُّوا عَلَيْهِ قَدْ مَا أَنْطَقَ اللَّسَانَ فِي مَنَاسِجِ اللُّغَةِ حَقِيَّةِ

فألفاظه هنا تمتاز بالعدوبة، حيث تشعرنا بجو هادئ تعبدي خالص لله تعالى (صلوا، قد البدر، رمقوا الأعيان، ما انطق اللسان...)، فهي جزلة متناسقة تخلف أصواتا منتظمة، وتشكل عالما موسيقيا داخليا، فموسيقى الألفاظ تهتم بإحداث تشكيل صوتي، يعد أحد

عناصر الإيقاع الداخلي الفاعلة، «لأن الإيقاع مثله مثل الصور الرمزية يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا أي عن المعنى الكامن» (1).

6-الإحياء : يشكل الإحياء أحد عناصر الموسيقى الداخلية، إذ به يؤدي معانيها من خلال تأثيره في المتلقي الذي يربطه دوما بالنص، لذلك فهو عند جل الناقدين من مقومات الموسيقى الداخلية «والخفية في الصورة الأدبية-أيضا-الإحياء والأضواء التي تتبع منه، والموسيقى في الإحياء تتبع من الإيهام فيه الذي ينساب معه الخيال، فيعمقه وينميه بأعذب الأنغام، وموسيقى الإحياء تصدر عن الغرض الذي يسبح فيه الخيال» (2).

إن جميع الدلالات المنجزة من شاعر متعلق بحب النبي ﷺ وبالأولياء تنصب بالضرورة على إظهار حالة التأزم النفسي والقلق الدائم، لذلك يرتبط مفهوم الإحياء هنا «بتعددية دلالات الصورة، وباتساع مناخها وهو لا يرتبط بالبناء وطرائق تركيبها فقط، وإنما يرتبط أيضا بالمضمون وبعلاقة التفاعل بين عناصره من جهة وبينها وبين عناصر البناء من جهة أخرى» (3). ولنستمع لبطنجي في حديث عن مدينة مستغانم، حيث يقول: (4)

أَبْتَدَلَ حَالَهَا وَرَأَاهِي فِي الْخُسْرَانِ	مَنْ بَعْدَ السَّعْدِ كَأَنَّ قَائِمَ
أَنْتَقَلَ لِلْنَّحَاسِ بُرْجَهَا حُرَّةَ الْأَوْطَانِ	عَاقِبَهَا خَالِقِي الدَّائِمِ
حَالَةَ الدُّنْيَا غُرُورٌ مَا فِيهَا أَمَانٌ	اللَّهُ يُلْطِفُ بِمُسْتَغْنَانِ
كَانَتْ هَذَا الْبِلَادَ بِهَجَّةٍ	مِثْلَ الْعُرُوسَةِ مَشْهُرَةِ بَحْلَةٍ وَتَاجِ
مَنْزَرَةٍ لِلْقَاصِدِينَ فَـرَجَةٍ	مَنْ يَسْكُنُهَا إِيصِيرُ قَلْبُهُ فِي الْأَمْوَاجِ
مَنْ يَدْخُلُهَا سَعِيدٌ يَنْجَا	مَنْ يَعْتَرُهَا غَلِيظٌ يَصْفَاوَلُهُ الْأَمْزَاجِ

فالشاعر يبدو حزينا على مدينته، من خلال تعبيراته وحروف ألفاظه التي تصور ماضيها الجميل، لكنها تحولت إلى صورة فظيعة، معبرا عنها بلفظة موحية (الخسران) بدل الريح، كما أوحى لنا تعابيره بحالته النفسية وموقفه من الوضع (النحاس، عاقبها، الدنيا غرور، غليظ، الله يلطف)، وتبوح لنا موسيقى ألفاظه بالحنين إلى الماضي وما كانت تتمتع به المدينة من خلال الألفاظ التالية (بهجة، العروسة، مشهورة، حلة وتاج، منزله، فرجة، سعيد) وغيرها من الكلمات الموحية بروح الشاعر المحبة للخير والأمان، وخلقت جوا متنوعا نمثله بالمخطط التالي :

فرح

حزن ألفاظ حزينة (الواقع)

ألفاظ مفرحة مطربة

1-سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص 136 .

2-علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 324 .

3-عبد الله عساف : الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة القامشلي، سوريا، 1996، ص 346 .

4-الديوان، ص 200 .

(الماضي)

ويبرز في قصيدة مدحية تعلقه بوليه وانتظار الغوث منه، فيقول : (1)

بَنَ أَمَحَمَ دَلَالِي ⁽²⁾	الإِغَاثَةَ يَا عَلَّالْ
يَا شَرِيفَ الْأَصَالِي ⁽³⁾	فُكْرِي مِنْ كُلِّ أَهْوَالْ
فُكْنِي وَاجْبِرْ حَالِي	طَبْنِي مِنْ كُلِّ أَعْلَالْ
يَا إِمَامَ الْأُبْدَالِي	غَيْثِي مِنْ ضَيْقِ الْحَالْ

إن شاعرنا يرسل توسلاته واستغاثاته لوليه بواسطة الألفاظ التي شكلت نسيجاً موسيقياً يوحي بحالته النفسية (الإغاثة، فكني، طبني، أجبر، حالي، غيثي، ضيق الحال، الأهوال، أعلال) وغيرها من الألفاظ الموحية بحالته الداخلية المتأزمة .

والنماذج كثيرة في ديوان الشاعر الموحية بحبه العميق والمتنامي للنبي p، ولوليه الصالح، وتوسله بهما على امتداد خطابه الشعري، عاكساً عاطفته وشعوره بواسطة ألفاظ أضفت جواً داخلياً في حيز القصيدة، «و من خلال هذا نلتقي بقيمة البناء الصوتي للكلمات التي يتركب منها النص الشعري، وهو تركيب إيقاعي تتشابك فيه مؤثرات عديدة وينتزع المتلقي المعنى عبر تفاعل لا سبيل إلى تحديد كلفيته» (4) .

ونخلص أخيراً إلى أن الإيحاء وسيلة لإدراك ما هو فني؛ فالصورة الجيدة هي الصورة الموحية التي تتطوي على إشارات وعلامات تصور لنا الخفي وتجسده أمام أعيننا فهي تسعى إلى تقريب البعيد وجعله شاخصاً ماثلاً، حيث تكمن المسافات بين الكلمة وإيحاءها وهذا سر الجمال، فالإيحاء أعمال فكر وتركيز وتعمق داخل الصورة وخلق جديد لها يشعروا بنبض القصيدة .

7- التكرار :

أ- التكرار مصطلح فني (La Répétition) : يعرف النقاد والدارسون التكرار بأنه تقنية أسلوبية تحدث على مستوى النص حيث «يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين» (5) .

1- نفسه، ص 212 .

2- علال : اسم للولي الجيلاني من عبد (علال)، دلالي : محبوبي .

3- شريف الأصالي : شريف النسب و الجاه .

4- محمد عسران : الإيقاع في الشعر العربي، ص 132 .

5- معجم النقد العربي القديم : دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 01، 1989، ج 01، ص 370 .

لكننا عندما ننظر للتكرار بعين الفن، فإن فعاليته تتجاوز هذه الفائدة، فهو يسعى إلى إنتاج فوائد ومرامي جديدة داخل أتون العمل الفني، فيحدث فيه جلبة وموسيقى بواسطة» الإتيان بعناصر متماثلة ومواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هو الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي»⁽¹⁾.

وقد اهتمت القصيدة العربية بالتكرار وكرست حضوره، وعدته ظاهرة مميزة فيها، لأنه ساهم كثيراً «في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الالتكاء عليه مرتكزا صوتيا، يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول»⁽²⁾، ويتجاوز البعد الإيقاعي في التأثير، ويتعدى إلى «تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة المتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار، فهو يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها حصراً كاملاً»⁽³⁾.

كما يقوم التكرار بهذا الأداء الموسيقي، من حيث أنه إلحاح على جهة هامة من العبارة «يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر»⁽⁴⁾.

ب- نظام التكرار : حاولت القصيدة الحديثة، ومنها الشعبية، أن تستفيد من كل العناصر الممكنة والمتاحة في سبيل تشكيل نظامها الموسيقي الحديث، والنهوض به، وإعطائه الفاعلية وشحنه بمختلف أنواع التأثير على القارئ، ومنحه ثراء وجمالية مميزة، تجعله يتعلق بها .

وعليه تسلحت الموسيقى بتقنيات جديدة في فضاء القصيدة، فلم تعد تجد « شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة أو في وزن ما معين، بل تجد شرط تولدها أيضاً وربما بشكل أفضل في تقطيعات وفي توازنات لا متناهية، تجده في التقابل والتشاكل وفي التكرار على أنواعه : تكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات والذي هو تكرار لأصوات لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها»⁽⁵⁾.

وعليه فقد كانت فاعلية التكرار في القصيدة الشعبية ملموحة آثاره، شأنه شأن باقي الأساليب التي ترتقي بالقصيدة الحديثة عموماً، وقد نهض من حيث المبدأ الذي انطلق منه، بإعادة «الفكرة باللفظ متنوعة أو بالألفاظ نفسها أحياناً، وهذا يتطلب قراءة تكرارية

1- مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1984، ص 117 .

2- عبد الرضا علي : الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1984، ص 12 .

3- نفسه ، ص 13 .

4- موسى رابعة : التكرار في الشعر الجاهلي -دراسة أسلوبية-، جامعة اليرموك، الأردن، د ط، د ت، ص 15 .

5- يمنى العيد : في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ط 01، 1987، ص 17- 18.

تتجاوز استقلال البيت أو الجمل الشعرية الصغرى»⁽¹⁾، مما يحتم علينا أن لا ننظر إلى التكرار على أنه مجرد وسيلة تقنية ذات فائدة بلاغية أو لغوية أو أداء مقصور على دلالة محدودة، بل يجب أن ننظر إليه على أنه «تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل مقصور يضمن رصد حركيتها و تحليلها»⁽²⁾.

ج-حضور أشكال التكرار في القصيدة الشعبية عند بطبجي :

إن البحث عن أشكال التكرار وحصرها في القصيدة الشعبية عند بطبجي لا يعد أمراً سهلاً وميسوراً، لأننا لا نملك التعليل والتدليل على طريقة توظيفه له، لأن قابلية الشاعر الشعبي على استحداث نظم تكرارية جديدة بما ينسجم مع وعيه وثقافته من جهة، ومع ثراء وعمق تجاربه الحيوية من جهة أخرى يجعل من إمكانية ملاحظتها بدقة ورصد حركتها من الأمور الصعبة نسبياً .

وقد عكسَ التكرار تجربة بطبجي الانفعالية المودعة في ديوانه، وأفصح عنها في صوره الشعرية، حيث نلاحظ التكرار شاخصاً في مطالع القصائد بشكل فعال وعنصراً مهماً في تراكيبها، وذلك بتركيز الشاعر على الله عز وجل ورسوله ﷺ ووليه الصالح، فجعلهم النقطة المركزية والمحورية التي تدور حولهم القصيدة، هذا بشكل عام، أما تجليات التكرار بالتفصيل في ديوانه فتظهر في :

1-التكرار الاستهلاكي : يقصد بالتكرار الاستهلاكي، تكرار كلمة واحدة أو عبارة معينة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ويقوم هذا النوع من التكرار بوظيفة «التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري»⁽³⁾، وقد كان حضور هذا النوع من التكرار ظاهراً في الكثير من قصائد بطبجي، لأنه «يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة، إذ كان كل تكرار من هذا النوع قادراً على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحضراً لسماع الشاعر والانتباه إليه»⁽⁴⁾.

ويتجلى التكرار الاستهلاكي في قصيدة "يا الجيلاني غالي الشان"، حيث يقول :⁽⁵⁾

أَقْصَدْتُ لَكَ مَتَهْلَكَ حَيْرَانُ يَا سُلْطَانُ	لَا تَحْيَيْشُ يَا سَيِّدَ الصَّلَاحِ ظَنِّي
لَا تُرُدُّ الشَّاكِيَ لَهْفَانُ يَا السُّلْطَانُ	فِي الْمَضَائِقِ وَالشَّدَّةِ لَا جُورَ عَنِّي

1-حاتم الصكر : ما لا تؤديه الصفة -بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر-، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1989، ص 21 .

2-محمد فتوح أحمد : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت، العدد 288، 1990، ص 45 .

3-جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية، تر : مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1996، ص 915 .

4-موسى ربابعة : التكرار في الشعر الجاهلي -دراسة أسلوبية-، ص 15 .

5-الديوان، ص 56 .

يَا الْجِيلَانِي غَالِي الشَّانَ يَا السُّلْطَانَ
لَا تَضِيعْ عَاشِقَ وَلَهَانَ يَا السُّلْطَانَ
رَأْسَمَ غِرَامُكَ فِي الْأَكْنَانَ يَا السُّلْطَانَ
يَا الْجِيلَانِي غَالِي الشَّانَ يَا السُّلْطَانَ

جُودٌ وَاعْظَفُ عَنِّي وَاطْلُقْ سَرَاحَ سَجْنِي
قَبْلَ سَنَ الصِّيَامِي لَبَّ عَلَيْكَ لِسْنِي
طَابَعَ غِرَامُكَ فِي صَمِيمِ الْحَشَا طَبَعْنِي
جُودٌ وَاعْظَفُ عَنِّي وَاطْلُقْ سَرَاحَ سَجْنِي

فنلاحظ تكرار لفظة "يا السلطان" في كامل القصيدة كإلزام في آخر الأَشْطَر الأولى، ويقصد بها الولي المستغيث به وباسمه وكراماته، كما كرر على مدى القصيدة بيتا شعريا كإلزامه تتواتر في آخر كل شطر منها .

وتتواصل القصيدة على هذه الوتيرة من التكرار الذي يترك توكيدا دلاليا، يستند إلى مناخ الاستدكار والتأمل والاسترجاع، توكيدا إيقاعيا متوالدا ومتصاعدا للبنية "يا السلطان"، وتتكرر صيغة "لا تخيب ظني" المعبرة على أمله في وليه، حيث يقول : (1)

لَا تَخِيبْ ظَنِّي يَا نُورَ أَغْيَانِي
لَا تَخِيبْ ظَنَ الْمَدَاخِ
لَا تَخْلِينِي لِلْجِيَاخِ
يَا قُودِرَ لَيْئَا عَجَلُ
لَا تَجُوزَ الْمَنْسُوبَ عَلَيْكَ
يَا قُودِرَ الْعَارِ عَلَيْكَ

كما تكررت صيغة "ما أبقى" و "لا" كذلك قوله : (2)

مَا أَبْقَى مَنْ يَعْزُرُ عَشَّاقُ
مَا أَبْقَى صَدِيقَ وَلَا إِتْفَاقُ
مَا أَبْقَى عَهْدَ وَلَا مِيثَاقُ
جِيلَانَا قَوْمُهُ مُخْتَلَفَةٌ
لَا مَخْنَنَةً وَلَا رَأْفَةً
حَدَّ مَا مِنَ الْقَوْلِ اتَّعَوْفَا

وربما أراد الشاعر أن يبيت في نفس المتلقي فكرة تعلقه بوليه، وشدة الحاجة إليه من خلال تكرار "لا تخيب ظني" مما يجعل المتلقي يتعاطف معه، وألحق في نفس القصيدة - في مقطع آخر - تكرار صيغة "ما أبقى" في بداية صدر الأبيات أي في استهلالها المكونة من "لا" النافية والفعل الماضي "أبقى" المعبرة عن يأس الشاعر من الدنيا وأهلها، وتشير إلى تحقق قلقه من الوحدة، فقد عكس التكرار الاستهلالي النفسية المتأزمة للشاعر، وهناك نوع آخر للتكرار الاستهلالي، الذي وظف فيه بطبجي تكرار الضمير المنسوب للمتكلم المفرد "أنا"، حيث يقول : (3)

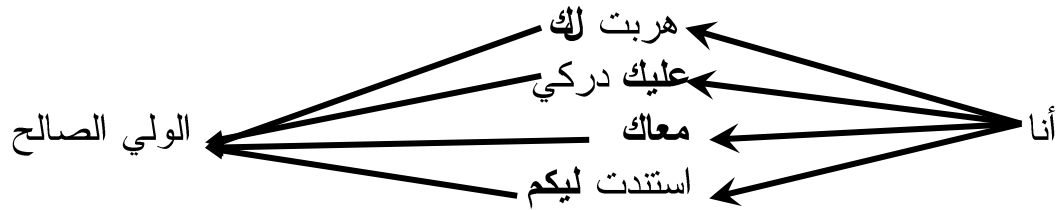
أَنَا هَرَبْتُ عِنْدَكَ يَا مَصْبَاحَ الْهَدَابِ
أَنَا عَلَيْكَ دَرَكِي سَهْلَ لِي مَا أَصْعَابُ
أَنَا مَعَكَ مَا تَخْشَى هَوْلَ وَلَا عَذَابُ
أَنَا اسْتَدْت لِيكُمْ كَتَفِي
يَا نُورَ مُقْلَتِي وَصَمِيمَ فُؤَادِي
بِاللهِ وَبِكَ دَائِرَ اسْتِنَادِي
اللي أَطْلَبْتُ مِنِّي وَاجِدُ عِنْدِي
يَا مَعْدَنَ السُّخَاءِ وَالرَّأْفَةِ

1- نفسه، ص 86 .

2- نفسه، ص 87 .

3- المصدر السابق، ص 184 .

حيث يركز التكرار على بنية الضمير "أنا" في أغلب أبيات القصيدة، وهذا يعكس حضور ذات الشعور حضوراً إيجابياً وتجليه لنا بصورة الضعف والانكسار باقترانها ببعض الكلمات الدالة على حالته، وهنا يتجلى الغرض من وراء التكرار، ونستطيع تمثيله :



وقد يمثل الضمير "أنا" الضعف المائل في نفس الشاعر المحتاج إلى قوى الشيخ لتخرجه من وهنه، والأبيات ما هي إلا صدى لصوت خافت يتردد ببطء على حدود وجود الضمير لأنه «يشكل على نحو من الأنحاء عالم الشاعر وحدود رؤيته له وإدراكه لأبعاده»⁽¹⁾. ومن مظاهر التكرار الاستهلاكي عند بطبجي، تكرار النداء الحامل لمعنى الدعاء في غرض المديح النبوي، الذي أدى إلى تلوين القصيدة بإيقاع متناوب، وولد حركية وتواصل مع الجو النفسي للشاعر، وأدى إلى خلق ظلال وإيحاءات جديدة تتشكل في تتابع وتناسق من خلال تكرار الأداة نفسها المتموقعة في بداية صدر الأبيات، فافتتح الخطاب بنغمة خاصة تعمل على ربط وتواصل المشهد الشعري، حيث يقول :⁽²⁾

يَا كَنْزُ مَنْ أَحْتَجُّ دَبَابُ الْمَوْحُولِ ⁽³⁾	يَا غَوْثَهَا نَهَارُ الْمِيزَانِ مَعَ الْأَمْوَالِ
يَا سَيِّدَ الْأَنْبِيَاءِ وَالرُّسُلِ	يَا قَالَ كُلِّ مَنْ لَا عَبْدُهُ فِي النَّاسِ
الْحَرَمِ يَا مُدَبِّبَ عُقْبَةَ الطُّولِ	يَا نَقْمَةَ الْعُدُوِّ يَا ضَمَارَ أَهْلِ الضَّلَالِ
يَا رَأْيَةَ النَّصْرِ يَا مَرْفُوعَ الشَّانِ	يَا أَسَاسَ الْإِقْتِدَاءِ يَا ضَمَارَ الْكَافِرِينَ
يَا خَيْرَ النَّسَبِ يَا مَوْلَ الْفُرْقَانِ	يَا مَنْ عَلَمْتُكَ عَلًا عَنْ جَمِيعِ الْفَائِزِينَ

إن المنادى في الأبيات هو الرسول p، رمز الأمان والرضى والطمأنينة التي يبحث عنها بطبجي في حياته، ويسعى إلى التقرب منه بالذكر والصلاة، لذلك كانت الأداة "يا" لإبراز هذه المعاني وأخرى هي التكرار الاستهلاكي الذي جعل النداء على رأس كل شطر، لإظهار حبه وعشقه، مما أدى لتنبه المتلقي بوجوب اللجوء إلى الله عند اشتداد الهموم، ولذلك شحنت بطبجي أبياته بطاقة دلالية معبرة عن تعلقه بالنبي p، وعقد الآمال عليه في الدنيا والآخرة .

ويوظف بطبجي الأداة نفسها في تكرار استهلاكي آخر للأغراض نفسها السابقة الذكر، لكن مع أسماء المولى تعالى الحسنى طالبا غفرانه ورضاه وطامعا في إحسانه :⁽⁴⁾

يَا ذَا الْمَجْدِ الْعَظِيمِ وَالْجُودِ وَالْحُسْنِ يَا عَالَمَ الْخَفَاءِ وَالظَّاهِرِ

1- محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997، ص 144 .

2- الديوان، ص 245 .

3- نهار الميزان : يوم الحساب أي القيامة، أحتج : احتاج ، الموحول: الواحل أي المضطر المعسر المكروب .

4- الديوان، ص 247 .

يَا قَاوِي يَا مَتِينُ يَا نَعْمَ الرَّحْمَنُ
يَا عَالَمَ مَا يَوْسُوسُ الضَّمِيرُ الْإِنْسَانُ
أَنَا عَبْدُكَ الضَّعِيفُ يَا عَظِيمَ الشَّانِ
يَا رَبَّ الْعَرْشِ يَا الْعَالِي

يَا نَقْمَةَ كُلِّ مَنْ تَجَبَّرُ
فَرَجَ عَلَى حَالَتِي وَ دَبَّرُ
وَالْحَمْلَ الَّذِي أَرَفَدْتُ جَائِرُ
يَا رَبَّ الْكَائِنَاتِ الْأَعْلَى

فمن خلال هذه النماذج نستطيع القول أن التكرار لم يأت عفويا عشوائيا، وإنما جاء مقصودا ومنظما وموظفا لغاية بيانية جمالية بلاغية، لإظهار حالة الشاعر وما في نفسه، وهذا ما جعله يركز على هذه البنية وينشرها في قصائده، خاصة النداء الموجه إما لله تعالى أو للنبي p أو لوليه، مما يجعلنا نعتقد أن الشاعر يعاني اغترابا داخليا وألما وخوفا متواصلا يسعى دوما للإفصاح عنه .

وقد ينوع بطبجي كثيرا في أدوات التكرار الاستهلالي من النداء، إلى أدوات الاستفهام المتنوعة، ومنها "كيف" المجسدة لحيرته وقلقه من شدة وطأة الغرام عليه وما هي الطرق التي تريحه منه وتخفف عنه ألمه وعذابه، إنه حب صوفي، ضرب أطنابه في قلبه وأبى أن يتزحزح إلا برحمة من الله تعالى أو بعطف وزيرة من النبي p أو شيخه : (1)

كَيْفَ يَبْرَأُ مَنْ طَعْنُهُ نَبْلُ الْهُوَى مَنْ كَيْدُ الْقَوْسِ
سَهْمٌ مَاضِيٌّ وَ خَرَقُ الْأَطْمَاسِي وَ حَبَسَ رَسَى
كَيْفَ يَهْنَى مَنْ فَارَقَ زَهْوُ خَاطِرُهُ مَنْ بَعْدَ الْوَنَسِ
كَيْفَ نَهْنَى وَيَطْيَبُ نَعَاسِي كَيْفَ نَنْسَى
كَيْفَ نَنْسَى مَحْبُوبِي يَا أَهْلَ الْهُوَى مَنْ فَاقَ الشَّدَسْ
وَالْبَدْرُ وَ نُجُومُ الْحَمْدَاسِي زَيْنَ اللَّبْسَةِ

و يؤكد ذلك أيضا في قصيدة أخرى بواسطة تكرار حرف الاستفهام "هل"، حيث يقول: (2)

هَلْ لِي مَنْ دَرَى نَشُوفَ أَحْرِيْرَ بَنِي هَاشِمٍ/وَلَدَ الزُّهْرَةِ الْهَاشِمِيَّةِ نُورَ الْأَعْيَانِ/لِلَّهِ غَارًا وَجُودَ يَا سُلْطَانَ أَحْمِيَانِ
هَلْ لِي يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفُهُ
وَنُحَقِّقَ فِي بَهَاءِ نَكْفَا
هَلْ لِي يَا مَنْ دَرَى أَيْرُوعُفُوا
مَنْ نُورُهُمْ ذَا السِّيَادِ نَشْفَى

كما يظهر التكرار الاستهلالي على مدى كل أبيات قصيدة "يا من درى أنشوف بعيني عبد القادر" من خلال صيغة أخرى للاستفهام، حيث يقول : (3)

يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعِيْنِي شَمْسُ الْعُقُولِ
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعِيْنِي فَحْلُ الْفُحُولِ
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعِيْنِي بَدْرُ أَنْقُولِ
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعِيْنِي شَمْسُ الْمُنِيرِ
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعِيْنِي زَهْوُ الضَّمِيرِ
يَا مَنْ دَرَى أَنْشُوفَ بَعِيْنِي عَبْدُ الْقَدِيرِ

كَنَزُ الْأَسْرَارِ لَعَرَجَ دِيَابِ النَّالِي
سَيْفُ الْمُشَالِيَةِ مَنْ لَا مَثْلَهُ وَالِي
مَحْبُوبُ حَضْرَةِ الدَّائِمِ الْجَالِي
مُشْرِفُ النَّسَبِ مَنْ نَسْلُ الْمُخْتَارِي
مَغِيْثُ مَنْ حَصَلَ الرَّفِيقُ الْخَطَارِي
سُلْطَانُ الْأَوَّلِيَاءِ نُورُ الْبَدْرِ الْوَارِي

1- نفسه، ص 126 .

2- المصدر السابق، ص 190 .

3- نفسه، ص 63 .

يَا مَنْ دَرَى أَنشُوفَ بَعِيْنِي كَنْزَ الْأَسْرَارِ مَهْلَهْلُ الْأَعْقَادِ نَهَارَ الْمَيْدَانِي
يَا مَنْ دَرَى أَنشُوفَ بَعِيْنِي قَطْبُ الْأَبْرَارِ سُلْطَانُ كُلِّ سَيِّدٍ إِمَامُ الدِّيَوَانِي

إن هذه الصيغة التي واطب عليها بطبجي في كامل القصيدة مؤشر بنيوي على فاعلية نصوصه الشعرية، «لأنها تدخل في تكوين إحساس الشاعر، للتعبير عن بواطنه النفسية؛ فما هذا الحضور الطاعي لانتشار السؤال والقلق في شعره، إلا نتيجة فعل انعكاسي يتداعي تلقائيا و لا يستدعي أو يستحضر» (1) .

2- التكرار البياني : يمثل التكرار البياني أحد الأشكال الحاضرة في قصائد بطبجي، حيث يقوم برسم صورة أو تأكيد كلمة أو نقطة تتكرر دائما في القصيدة، ويكون حضورها متوacula شاخصا، وقد يشمل التكرار بيتين متتالين، الغرض من استحضاره إثارة المتلقي وتوجيه ذهنه نحو الصورة الموظفة «وخلق ما يسمى لحظة التكثيف الشعوري؛ أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي، سواء أكان هذا التكرار في بداية القصيدة أم وسطها أم نهايتها» (2) .

فقد وظف بطبجي التكرار البياني لنقل تجربته الصوفية واستحضار مشاعره

وأحاسيسه ليلبغها للمتلقي ويلج معه على عالمة الروحي، ويظهر ذلك في قوله : (3)

<p>وَلَا أَنْفَعَنِي فِي مَرَضٍ هُوَاكَ دَوَايَا يَا وَتَيْسُ الْخَاطِرُ لِّلَّهِ رُوفٌ لِّيَا طَالِبُ النَّظَرِ فِي وَجْهِكَ يَا وَتَيْسُ الْخَاطِرُ لِّلَّهِ رُوفٌ لِّيَا لَّانْ طُلَّابِي بِزَافٍ يَا وَتَيْسُ الْخَاطِرُ لِّلَّهِ رُوفٌ لِّيَا عَيْبُ يَا لَعَرَجَ تَنْسَاهُ يَا وَتَيْسُ الْخَاطِرُ لِّلَّهِ رُوفٌ لِّيَا</p>	<p>زَارَ الْهُوَى بَرَّاجَ أَسْوَاقِي وَ النَّاجِ فِي أَكْنَانِي لَاشْ مَا شَفَكَ حَالِي يَا كَيْلَانِي غَيْثُنِي رَأْنِي نَرْجَاكَ لَاشْ مَا شَفَكَ حَالِي يَا كَيْلَانِي لَا تَشْفِي فَيَّا حَذْ لَاشْ مَا شَفَكَ حَالِي يَا كَيْلَانِي رُوفٌ لِّخَدِيمِكَ هَنِيْةُ لَاشْ مَا شَفَكَ حَالِي يَا كَيْلَانِي</p>
--	--

وهكذا التكرار البياني، اتخذ شكلا مقطعيًا، حيث تكرر البيت في آخر كل مقطع شعري من القصيدة كاملة، وكان بمثابة اللازمة التي تضبط إيقاع حركة الدلالات، وتمثل الوقفة أو الفاصلة التي تتمقطع وتجزئ موسيقى القصيدة، كما تعد تكثيفا عاطفيا يشحن من خلاله الشاعر عواطفه وأحاسيسه ويوجهها للمتلقي، وقد رسم التكرار البياني صورة توسل بطبجي لوليه، ومدى حاجته له فهو الأنيس للنفس والعالم بعشقتها له . ولم يشكل التكرار هندسة إيقاعية فحسب، وإنما قاعدة بنائية لهيكل القصيدة وساهم في إرساء قواعد وثوابت المشهد الشعري، وكان مرتكزا أساسيا للأبيات اللاحقة .

1-موسى ربابعة : التكرار في الشعر الجاهلي -دراسة أسلوبية-، ص 32 .

2-عز الدين السيد علي : التكرير بين المثير و التأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط 02، 1978، ص 137 .

3- الديوان، ص 139 .

وقد جاءت أغلب قصائده الديوان على نمط التكرار البياني المنظم لهدف جمالي

ودلالي وإيحائي، والذي يظهر في قوله : (1)

مَا رَاهِشِي فِي الْخَلَاءِ مَنْ أَخْدَمَشِي رَقَبَةً فِي مَوَاضِعِ الْوَعْرِ مَا تَكُونُ عَقَبَةً بِرِّكَ مِنَ الْجَفَاءِ طَبَّتْ مِنَ الْمَحَبَّةِ فِي الصُّبْحِ وَالْمَسَاءِ كَالْهَبِيلِ نَرْجَبِي مَسْلُوبٌ مِنَ الْعَقْلِ مَا قُضِيَتْ حَاجَةٌ	يَا لَايْمُ الْهُوَى كَفْ هَذَا الْفُقُولِي سَيِّدُهُ يَسْلُكُهُ الْوَقَيْحُ الْفَعَالِي نَسْبِي عَلَيْكَ يَا بُوعَلَامَ دَلَالِي ذَالِي زَمَانٍ مَمْحُونٍ بِاسْمِكَ أَنَا دِي بِالْمُؤُوعِ كَالْمَطَرِ هَاطِلَةٌ مِنْ ثَمَادِي
بِرِّكَ مِنَ الْجَفَاءِ طَبَّتْ مِنَ الْمَحَبَّةِ يَا غَوْتُ مَنْ أَبْقَى فِي الْخَلَاءِ بَلَا جَيْشٍ حَالِي بِحَالٍ قُمْرِي أَبْقَى بَلَا رَيْشٍ	نَسْبِي عَلَيْكَ يَا بُوعَلَامَ دَلَالِي يَا تَرِيَاقَ الْعَلَلِ يَا طَنْبِيْبَ الْغَصَاصِي عَلَّاشُ يَا قُوَيْدَرَ مُحَرَّمِ النَّعَاسِي
بِرِّكَ مِنَ الْجَفَاءِ طَبَّتْ مِنَ الْمَحَبَّةِ إِذَا تَجَوَزْنِي يَا الْمَيِّرَ تَلْتَامُ مَبْلِي بِحُبِّكَ صَغِيرُ كُنْتُ غُلَامُ	نَسْبِي عَلَيْكَ يَا بُوعَلَامَ دَلَالِي أَنَا عَلَيْكَ مَسْنُوبٌ يَا الْكِيلَانِي حُبُّكَ أَسْرًا مَسْنُوبٌ يَا الْكِيلَانِي
بِرِّكَ مِنَ الْجَفَاءِ طَبَّتْ مِنَ الْمَحَبَّةِ	نَسْبِي عَلَيْكَ يَا بُوعَلَامَ دَلَالِي

وعلى غرار هذا البناء تتواصل القصيدة بالتكرار البياني حيث ورد فيها سبعا وأربعين بيتاً (47) مشكلة من ثمانية مقاطع (08)، كل مقطع يحتوي على ستة أبيات منها اللازمة التي تتواتر في ذيل كل مقطع، مما أضفى على القصيدة إيقاعاً محكم التوازن زاد من شد متنها وعزز أوتادها المعنوية وأغناها بالدلالة والإيحاء، يصف جون كوهن هذا التكرار بأنه يتولد «من تردد زمني يمتع الأذن برنينه، ولا يسمى البناء بناء إيقاعياً إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة» (2).

ومن مظاهر التكرار البياني، تكرار بيتين متتاليين في القصيدة، حيث يشكلان صورة بديعة ملفتة للانتباه، يفضي إلى تفجير حوار داخلي بينه وبين القارئ، وفتح باب المغامرة للدخول في أتون القصيدة والإبحار في عالم النفس الجميل والممتع وكشف خباياها وأسرار أغوارها، حيث يظهر في قوله : (3)

1-المصدر السابق، ص 98 .

2-جون كوهن : بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط 02، 1993، ص 122 .

3- الديوان، ص 136.



وهكذا تظهر كفاءة التكرار البياني من خلال الإيقاع الموسيقي الناتج عن تناسق الكلمات، التي شكلت المشهد الشعري، مثل "سلطان، الديوان، حايز، الفخر، قلبي باقي"، فقد أحدثت هذه الألفاظ دفقة غنائية وإنشادية غنية بالدلالة والإيحاء وزادت «فاعلية الأصوات في قدرتها على إضافة "طبقة دلالية" من خلال الطبقة الصوتية، وهي في ذلك كأنها إحياء مكثف يختزل إضافات وصفية وتشبيهية، فكأنها لذلك معنى فوق المعنى»⁽¹⁾. والحقيقة أن شاعرنا وظف التكرار البياني توظيفا واعيا متناقفا، ولم يكن فيه مقلدا بل مجددا ومبدعا، وكان له دور فعال في تصوير انفعال نفسه، ويمثل المفتاح الدلالي وكلمة السر للدخول إلى أفق نصوصه وعوالمه الشعرية، وذلك لارتباطه الدائم والمتزن بالتصوير الفني ورسم المشاهد «لأن اللفظ المكرر-بوجه عام- هو مصدر الإثارة وقانون رئيس من قوانين تداعي المعاني»⁽²⁾.

3- التكرار المقطعي : يقصد بالتكرار المقطعي، تكرار بيت شعري أو أكثر في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة على سبيل الترتيب، ويحقق الشاعر من ورائه أحداث نغمية متوافقة في القصيدة وزيادة تكثيف المعنى وتعميق الدلالة وخدمة الإيقاع الداخلي للمشهد الشعري، لما يتميز به هذا النوع من التكرار في خصائصه المعنوية لأن له «خفة وجمالا لا يختفيان ولا يفعل أثرهما في النفس، حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات المتكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة»⁽³⁾.

1- محمد فتوح أحمد : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، ص 47 .

2- عز الدين السيد علي : التكرير بين المثير و التأثير، ص 137 .

3- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر -ظواهره و قضاياها الفنية-، ص 166 .

كما ينفرد هذا التكرار بتأدية وظيفة افتتاحية، إذ يطلق صفارة الإنذار منبها إلى تفريغ جديد للمعنى الأساسي الذي تتمحور حوله القصيدة، ومن أمثلته في الديوان قول الشاعر: ⁽¹⁾
الشاعر: ⁽¹⁾

وَأَتْفُكُهُ مَنْ تَزِيَارُ	جَعَلُهُ رَبِّي فَالَ لِلْوَرَى
أَنَا عَطِيتُ لَيْكَ يَا لَعْرَجَ رُؤْفَ لَشَوَارِي	أَوَاهُ إِذَا اتَّجَوَزْتِي عَيْبَ عَلَيْكَ وَ عَارُ
يَا شَبَّابُ اللَّيِّ بَارُوا	يَا دَبَّابُ الْقَوْلِ قَاصِرَةَ
الْجَسَدِ أَقْوَا أَضْرَارُهُ	مَا صَعَبَ الْمَحْنَةَ مَقَهَرَةَ
أَنَا عَطِيتُ لَيْكَ يَا لَعْرَجَ رُؤْفَ لَشَوَارِي	أَوَاهُ إِذَا اتَّجَوَزْتِي عَيْبَ عَلَيْكَ وَ عَارُ
يَا شَبَّابُ اللَّيِّ بَارُوا	يَا دَبَّابُ الْقَوْلِ قَاصِرَةَ
بَذْرُكَ شَارِقُ بَانُورُهُ	بَرَمَ لِي يَا شَجَرَةَ الذَّرَةِ
أَنَا عَطِيتُ لَيْكَ يَا لَعْرَجَ رُؤْفَ لَشَوَارِي	أَوَاهُ إِذَا اتَّجَوَزْتِي عَيْبَ عَلَيْكَ وَ عَارُ
يَا شَبَّابُ اللَّيِّ بَارُوا	يَا دَبَّابُ الْقَوْلِ قَاصِرَةَ

فالقصيدة تتقاسم ثنائية مشكلة من الرجاء واللوم، الحب والخوف، الألم واللذة، الحزن والفرح، مما يجسد قمة الصراع من أجل إثبات الذات في ساحة الوجود، فالشاعر يعاني من هذه الثنائيات، ويتقلب بينها من خلال التكرار المقطعي المجسد في أجزاء خطابه، إذ قام بتكثيف الدلالات وتعددتها، وتنوعها من أجل تجاوز محدودية المعنى، وتعميق التصورات المطروحة في نهاية المقاطع الشعرية الخمسة المغرقة في الطول، حيث تكون كل مقطع من ثمانية أبيات تعبر عن معاناة الشاعر من غرام شيخه، وتتوسل إليه بالعطف والرافة بواسطة كراماته التي ملأت الدنيا وطبقت الأفاق .

فقد قام التكرار المقطعي بهندسة المفردات وإيقاعها، إذ يتوزع ضمن خلايا النص ويبرز في كل أركانه، ويلونها بألوانه، لأنه يسهم في إحداث التجانس و التناسق والتلاحم على مستوى بناء الداخلية والخارجية، وذلك من خلال توزيع الكلمات المختارة في عدد حروفها وصيغها الصرفية ودلالاتها وانسجام الحروف، مؤكدة جدلية الرجاء والخوف الذي يعاني منه الشاعر، «فالوحدة المكررة تضيف معنى آخر إلى القول الشعري» ⁽²⁾ .

4 : تكرار التقسيم : يقصد به تكرار كلمة أو عبارة أو جملة في ختام أو بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، ويستطيع أن يدخل الشاعر تغييرا طفيفا على العبارة المكررة، بغرض التنويع في كل مرة تستعمل فيها، وهذا النوع من التكرار يمنح القارئ حركية ومفاجأة ومراوغة مع قوة التعبير، وارتباط المكرر بما حوله لدفع الملل والرتابة على المشهد الشعري، وقد وظف بطبجي تكرار التقسيم بهدف إدخال عنصر المفاجأة والتنويع

1- الديوان، ص 70 .

2- جوليا كريستيفا : علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 1997، ص 80 .

والتأكيد، وخلق إيقاع داخلي على بنية القصيدة، فمن التكرار الوارد في بداية كل مقطع قوله: (1)

رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي	مَنْ الْمَحَنَّةُ عَقْلِي مَسْلُوبٌ	رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي
رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي	مَنْ غَرَامٌ أَقْوَيْدَرُ مَعْطُوبٌ	رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي
هَاضُ عَنِّي وَحْشُ الْمَحْبُوبِ	وَ اخْتَبَلْ دِينَوَانِي	هَاضُ عَنِّي وَحْشُ الْمَحْبُوبِ
تَارَةً صَاحِي تَارَةً مَجْدُوبٌ	ذَا الْغُرَامُ أَكْوَانِي	تَارَةً صَاحِي تَارَةً مَجْدُوبٌ
رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي	ضَرْنِي وَحْشُ عَقِيدِ الْقَوْمِ	رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي
حَارَمُ الْقُوَّةِ وَزَدَتْ النُّومُ	سَاهِرِينَ أَغْيَانِي	حَارَمُ الْقُوَّةِ وَزَدَتْ النُّومُ
رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي	مِنْ الْهُوَى مَقْوَانِي	رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي
دَائِمًا مِنَ الْوَحْشِ أَنْوَحُ	لِلْمَحَايِنِ صَدْرِي مَفْتُوحُ	دَائِمًا مِنَ الْوَحْشِ أَنْوَحُ
خَفَ عَقْلِي وَاضْحَيْتُ نُبُوحُ	مَا أَعْطَفَ مَا جَانِي	خَفَ عَقْلِي وَاضْحَيْتُ نُبُوحُ
رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي	بِالْمَحَبَّةِ صَدْرِي مَعْلُوبٌ	رَأْنِي رَأْنِي رَأْنِي
أَرْجَالُ أَسْلَبْنِي جُلُوبٌ	مَلَكْنِي وَ أَخَذَانِي	أَرْجَالُ أَسْلَبْنِي جُلُوبٌ
دَائِمًا أَنْخَمَ وَ أَنْجُوبُ	فِيهِ يَا الْآخِوَانِي	دَائِمًا أَنْخَمَ وَ أَنْجُوبُ

فقد قام الشاعر على رأس كل مقطع من مقاطع القصيدة تكرار كلمة "راني" ثلاث مرات، التي تعني "إني" ويقصد بها أنه المتضررة والمتألّمة من جفاء الحبيب، فكل مقطع يمثل ضرراً معنوياً، وبذلك يكون تكرار التقسيم قد خلق كما هائلاً من الدلالات التي تخدم المعنى العام للقصيدة، ويوظف الشاعر نفس الظاهرة التكرارية في قوله: (2)

صَلَّى اللَّهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ الْبَاءِ	الْبَارُ قَلِيظُ هَاشِمِي فَخَرُ الْأَعْرَابِ
مَوْلُ الْمَعْرَاجِ صَاحِبُ الْحَوْضِ وَ طُوبَا	الْأَمِينِ الصَّدِيقِ مُشْرِفِ النَّسَابِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ التَّاءِ	التَّوْرَةِ وَ الزَّبُورِ وَ الْإِنْجِيلِ مَعَ الْفُرْقَانِ
يَا مَنْ فِي الْمُلْكِ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ	صَلَّى عَلَى شَامَخِ الْقَدْرِ مَرْفُوعِ الشَّانِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْكَ قَدْ حُرُوفُ الْجِيمِ	جَانَا مَنْ عِنْدَ رَبِّنَا بَشِيرِ النَّذِيرِ
عَزَّهُ رَبِّي وَ زَادَ لَهُ فَضْلُ وَ تَعْظِيمِ	مِنْ دُونِ الْأَرْسَالِ وَ الْأَنْبِيَاءِ وَدُهُ بِالْخَيْرِ

كما نجد الشاعر يكرر جملة "صلى الله عليه قد" في بداية كل مقطع من القصيدة، مبتهلاً ومتعبداً لله تعالى بحب النبي ﷺ، ومبرزاً للقارئ شدة عشقه وتعلقه بالذات المحمدية، نتج عن النظام التكراري حركة إيقاعية في النص معبرة عن ذات الشاعر .

وربما وظف بطبجي تكرار التقسيم بشكل بارز في ديوانه لتعميق «عري داخلية البنية الشعرية القائمة على مشهد اسمي خال من ديناميات الأفعال وطاقاتها الإنجازية»⁽¹⁾، حيث يقول:⁽²⁾

لله غاراً وجوداً وأعطف
والك أنت عز كل خائف
جعلك فوق كل قطب تنهى وتأمّر
عندك تصريف كل وقت في قول الشراح
لله غاراً وجوداً يا سلطان الصلاح
يا لعرج فارس الزحام
يا زين السيف والعلام
يا سيد الأبطال
وكان مع إدريس في الجنان أمهني متباشرو مع سيدنا نوح أسلك من الطرق الصلاح
لله غاراً وجوداً يا سلطان الصلاح

ويظهر تكرار التقسيم في بداية وآخر كل مقطع بتلازم جملة "لله غاراً وجوداً"، وكان على شكل البيت الثلاثي، حيث كان الشطر الأخير "لله غاراً وجوداً يا سلطان الصلاح" وبذلك تكون هذه الجملة على رأس ونهاية كل مقاطع القصيدة، مما ساعد على بروز الإيقاع في الأبيات ومطالع ونهايات المقاطع، التي عملت على تناسق وانسجام المشهد الشعري، وزيادة التأكيد على التوجه الصوفي والطريقي للشاعر وتعلقه بشيخه وتعميق المعنى، لأن «التكرار وظيفة هامة تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه، لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى»⁽³⁾.

فمن خلال النماذج السابقة نستطيع القول أن تكرار التقسيم قد ولد جرساً موسيقياً في النص، وخلق إثارة لدى المتلقي وكثف المعنى، مما جعل البنية الإيقاعية للقصيدة الشعبية الدينية تزيد تماسكاً وتناسقاً، وتشد القارئ وتجعله يقظاً مساهماً في توالد المعاني مثلاً يطمح إليها الشاعر في قرارة نفسه .

5- التكرار الهندسي : أحد أنواع التكرار الذي يقوم على الشكل الخارجي للنص الشعري، حيث يقوم الشاعر بتكرار كلمة أو عبارة، ويخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة، التي تتوزع على ربوع المشهد الشعري⁽⁴⁾، وذلك بهدف توجيه القصيدة وتأكيد موقف ما، أو توجيه القارئ للعلم بحالة نفسية معينة «لأن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده»⁽⁵⁾ وتخلق في القصيدة بعداً من التناسق والانسجام والتماثل، ليتحقق المعنى من خلال التكرار الهندسي، لأننا «لا نفكر في القيم

1- محمد صابر : سرديّة النص وتراخي الأمكنة، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، العدد 5 - 6، 1990، ص 35 .

2- الديوان، ص 141 - 142 .

3- منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط01، 1990، ص 83 .

4- ينظر : محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1984، ص 298 .

5- عز الدين السيد علي: التكرير بين المثير والتأثير، ص 298 .

الصوتية منفصلة عن المعنى بل نفكر في المعنى من خلال مستويات متعددة، تتجاوب تجاوبا لا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها»⁽¹⁾ .

ويظهر التكرار الهندسي في ديوان بطبجي على أشكال نذكر منها التكرار الدائري، والتكرار النسقي المشجر، وسنحاول أن نقدم لكل منها نموذجاً واحداً للتدليل والتحليل :

أ- التكرار الدائري : يسمى هذا النوع بالدائري لأنه في حركته يشكل دائرة تكرارية، إذ يقوم الشاعر فيه بتكرار كلمة تحمل عنوان القصيدة، أو ترد في أولها فتشكل حركة متتالية بحضورها الدائم، حيث يكون لها في سياقها الممتد تفرد وتميز بحيث يؤدي تكرارها في نهاية كل مقطع شعري إلى تدفق موجة إيقاعية، تكسر حاجز الرتابة والانغلاق، كما تؤدي هذه الحركة الدائرية إلى تناسق النص في صورته المشكلة على المستوى الإيقاعي أو الدلالي، وتوافقه مع الحالة النفسية للقصيدة، مما يساهم بشكل فعال في تسريع المعنى وتقريب الصور، وتشكيل رؤيا واضحة المعالم لدى القارئ عن الشاعر وتجربته، وقد وظف بطبجي هذا النمط من التكرار في كثير من قصائده لاسيما أنها ذات طابع إنشادي، مما جعلها تسخر هذا التكرار كآلية تبرز وتنظم الإيقاع، ويظهر ذلك جليا في قصيدة "أش رأى من لا رأى ناس العطاء والبرهان"، حيث يقول:⁽²⁾

أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعَطَاءِ وَالْبُرْهَانَ	لَأَشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَاهُمْ طَائِرِينَ عُقْبَانَ	بُعَيْرُ جُنْحَةٍ فِي الْأَعْلَى خَالَقِي أَخْفَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَاهُمْ عَمَرُوا الدِيَانَ	بَأَنْوَارٍ أَبْتَهَجُوا سُبْحَانَ مَنْ أَنْشَأَهُمْ
مَا أَشْفَى سَلَوَى مَنْ لَا خَاطِبُوهَ بِاللِّسَانِ	مَا اسْتَشَقَّ مَسَكٌ وَلَا عَذْبُهُ أَهْوَاهُمْ
كَيْفَ يَسْلَى مَنْ لَا شَرِبَةَ كَيْسَانَ	كَيْفَ يَهْنَى مَنْ لَا لَهُ زَادٌ مَنْ أَدْعَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعَطَاءِ وَالْبُرْهَانَ	لَأَشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ

يظهر التكرار الدائري في هذه الأبيات من خلال عبارة "أش رأى من لا رأى/رأهم" وتعني "ماذا رأي؟" التي تحمل مفهوم التساؤل الذي يرمي إلى غرض التعجب ممن لم يذوق حلاوة التصوف والحب الإلهي وعشق النبي والأولياء، فقد مثلت هذه العبارة على صدور الأبيات، مكونة شكلا دائريا على مستوى مقاطع القصيدة، والهدف منها إظهار الكلمة المفتاح التي «تعمل على تنظيم النسق الشعري بتمازجها بفاعلية التعبير وتأثرها مع حركية التصوير، ثم تشابكها بفكر القصيدة، بحسبانها ركيزة تشكيلها وجوهر قولها»⁽³⁾.

1- جابر عصفور: مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي-، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت، ط1، 1982، ص 267 .

2- الديوان، ص 168 .

3- رجاء عيد: تذوق النص الأدبي، جماليات الأداء الفني، دار قطري بن فجاءة للنشر والتوزيع، قطر، ط1، 1994، ص 15.

وهكذا أصبحت العبارة المكررة عنواناً للقصيدة، مما خلف إيقاعاً مطرباً شجياً متوصلاً مع بداية كل مقطع، إضافة إلى أنها «تكشف عن روح شاعرة، أو على الأقل عن شواغله العظمى، علينا أن نبحث في أعماله عن أكثر الكلمات دوراً في أدبه، فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه الملحة»⁽¹⁾.

إن التكرار الدائري رسم لنا هندسة تكرارية في غاية التنظيم والدقة، تخضع معها تحولات إيقاعية متناظرة بين الحركة التي تمثل موقف الشاعر المطلع على عالم الأولياء، وبين موقف السكون الذي يمثله القارئ الذي لم يذق حلاوة التصوف، وبين السؤال والجواب يكون التعاقب، مما ساهم في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة، وارتقى بتكثيف الشعرية والطاقات الدلالية للمعاني، كما ساهم في بسط التوازن بين الأبيات وبين المقدمة والخاتمة مما يؤكد دائرة التكرار وتردد الأصوات بين المقاطع.

ب- التكرار النسقي المشجر : لون من ألوان التكرار الهندسي حيث يغطي ثلاثة أبيات متتالية مع تغيير طفيف في البيت الثالث، بحيث تتغير فيه كلمة أو كلمتان، وهذا اللفظ المتغير يكون بمثابة المؤشر الرمزي، يعمل على تكثيف الطاقات الكامنة في النص، فيؤدي إلى تحويل اللفظ المتغير إلى شحنة تتأزر وما سبقها، وتتألف مع لاحقها منشدة إلى مرجعية السياق، حيث تعمل على تشكيل فيض من الإحياءات المتتالية التي تختزل أفكاراً متعددة⁽²⁾، تساهم بشكل أو بآخر في تعميق رؤية النص، وتزيد طاقاته الدلالية، كما تساهم في ضبط إيقاعه بشكل متناسق ومنسجم.

ويسمى هذا النمط من التكرار «بالبنوي المشجر»، لأن الشاعر فيه يعاين العلاقات التراثية والعناصر السيميائية، ومستويات العلاقات المتمفصلة التي يولدها التكرار على المستويات كافة صرفية ونحوية وصوتية ودلالية⁽³⁾ وتلوح قصيدة "بسم الله نبدأ الشعار" بآثار النمط التكراري النسقي المشجر، حيث يقول:⁽⁴⁾

1- محمد عزام : التحليل الأسلوبي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1994، ص 145 .

2- ينظر : عز الدين السيد علي: التكرير بين المثير و التأثير، ص 293 .

3- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 01، 1985، ص 125 .

4- الديوان، ص 232 .

صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ عِدَادٌ	مَأْ يَمْضِي وَ اللَّيْ يَنْزَادُ
قَدْ غِيَاهَبَ أَنْ تَسْوَادُ	وَ النَّجُومُ الضَّائِئَةُ
صَلَّى اللَّهُ عَلَى الْبَشِيرِ	قَدْ الْبَذْرُ مَعَ الْمُنِيرِ
قَدْ اللَّيْ مَا شِي وَيَطِيرُ	فِي الْأَرْضِ مَعَ الْعَلِيَّةِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَى الْأَمَجْدِ	قَدْ السَّمَاءُ مَعَ الْأَرْضِ
قَدْ الْأَمْطَارُ مَعَ الرُّعْدِ	مَا يَأْتِي وَ الْمَاضِيَّةِ
صَلَّى اللَّهُ عَلَى الْحَبِيبِ	طَهَ رَاكِبَ النَّجِيبِ
قَدْ الظَّاهِرَ وَ الْمَغِيبِ	فِي الْآخِرَةِ وَ الدُّنْيَا
صَلَّى اللَّهُ عَلَى الْمَنْصُورِ	قَدْ الْبَرِّ مَعَ الْبُحُورِ
قَدْ الْخَافِي وَ الْمَذْكُورِ	بِالْقُدْرَةِ الْأَزَلِيَّةِ

وهكذا نلاحظ على الأبيات تكرار بيتين متعاقبين في سائر القصيدة، وكانتا في صدر البيتين وهما "صلى الله عليه" تعقبها مباشرة قداًلي"، مما يشكل تعاقبا صوتيا وإيقاعا واحدا مترددا، يتوافق مع أجواء الإنشاد والترديد الصوفي في المديح النبوي، ويظهر جليا من خلال المخطط الذي رسمناه على الأبيات لنوضح الوشيج الشجري الذي يشد القصيدة وتتعانق من خلاله الأبيات المكررة التي تصب في محور واحد الصلاة على النبي، والتغني بمدح صفاته وجماله p، فالخط الأخضر يمثل الصلاة على النبي المتجددة كل بيت والأزرق يمثل تعظيم الصلاة وإعلائها، وكلاهما يمثلان التوافق والانسجام الشجري. وقد أدى التكرار النسقي المشجر في الأبيات إلى تلاحم معنوي وتناسق إيقاعي، يتوالى ويتنامى مع كل صيغة مكررة، مولدا تناغما وجرسا من خلال الحروف ومنظومة الكلمات المكررة المؤدية للمعنى لأن «قيمة عنصر "مكرر" بنائيا تكمن على وجه التحديد في تقنية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه، لذلك تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة من خلال تكرارها، إذ يصبح تكرارها ليس مجرد توضيح رتيب بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة، وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب» (1).

وهكذا منح التكرار النبوي النسقي الشجري التوافق والانسجام في النص الشعري البطنجي، إذ ظهر في أغلب قصائده معبرا عن تلاحم وترابط الخطاب، يشد نسيجه وأطرافه وتواشج ثناياه، ويظهر ذلك في تكرار بعض الجمل والعبارات المثقلة بالرموز والدلالات الخبيئة في نفس الشاعر .

بعد هذه الرحلة مع التكرار في رحاب ديوان بطنجي نخلص أن توظيف التكرار في شعر بطنجي لم يكن من قبيل الصدفة، إنما كان توظيفا متناقفا يحمل دلالة وحضورا واعيا، بل ومقصودا، ويهدف من خلاله إلى تحقيق أهداف نصية لغوية ودلالية وإبلاغيّة

وإيقاعية أيضا، إذ أن التركيب قد لا يستقيم إلا بالتركرار وبدونه قد يختل البيت من ناحية التركيب وتشكيل بنيته أو مدلوله أو إيحائه أو إيقاعه.

كما تساهم أنواع التكرار المرصودة في ديوان الشاعر إلى تفجير طاقة دلالية وجمالية وإيقاعية تتلون بها القصيدة، وهذه الجماليات ليست اعتباطية، وليست وليدة محض الصدفة أو التقليد، وليست وليدة العجز الشعري، بل تتوارد من إتباع نمط وعي بالواقع المحيط، وبطبيعة المتلقي ومقامه وظروفه في تلقي النص، وهذا لا يمكن أن يحدث عبثا أو لمجرد رغبة الشاعر الشكلية والظاهرية في تحقيقه إنما يشير إلى فلسفة شعرية قصد إليها الشاعر وأراد أن تفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها على المتلقي .

ثالثا-الموسيقى الخارجية :

يعد الإيقاع الضابط الرئيس لأصوات النص وألفاظه، وفق ترتيب زمني متواتر، يربط الذات بالوزن، فيشعرها باللذة والانفعال والسمو إلى قمة الجمال، ويترجم بكل صدق المشاعر والأحاسيس النابعة من الذات المبدعة، فيساعد على نقل الخطاب بل ويزيد في بلاغته، متشكلا في أصوات النص وإيقاعاته وألوانه المتعددة، وهذا الأمر تضطلع به الموسيقى الخارجية، التي تتكفل بدراسة وزن القصيدة والبحث عن ضوابطها العروضية، لكشف التجربة الشعرية وطريقتها في التعبير عن أفكارها وذاتها .

وسنحاول في دراستنا للموسيقى الخارجية لديوان بطبجي عرض أهم العناصر المشكلة لها و هي :

1-الوزن : يعتبر الوزن من الأسس العامة التي يقوم عليها معمار البيت الشعري، فيكسبه سحر تأثير المعاني الشعرية في المتلقي، التي تجول في ذهن ونفس المبدع، بواسطة مجموعة من السواكن والمتحركات المتناوبة الموزعة على الشطرين من البيت، والذي يتكون من تفاعل وأسباب وأوتاد، تاركة وراءها موسيقى مطربة تنتشر مدوية في كل أجزاء القصيدة، وفق نظام محدد ومعين تطرب له أذن السامع، ويتفاعل معها ويتأثر بها فرحا أو حزنا .

فالشاعر يسكب جملة الشعرية المكونة من الألفاظ والتراكيب في قالب الوزن، الذي يكفل لها الانتظام والتتابع بواسطة الوحدات الإيقاعية المتواترة زمنيا وكميا، فينتج الشعر «الذي يقبل بدوره الانقسام إلى مقاطعات تتأرجح قليلا حول العدد المتماثل من المقاطع نفسه، والأذن تستخلص من هذا إحساسها بالتركرار الصوتي، يكفي لتحقيق تعارض بين الشعر والنثر»⁽¹⁾ .

ويعرف هذا النظام المشكل من السواكن والحركات بنظام المقطع العروضي، الذي يعرفه مصطفى حركات بقوله:«إن تقنين اللغة بواسطة السواكن يكافئ في تقنينها بواسطة

المقاطع العروضية، إذ يمكن الانتقال من أي سلسلة من السواكن والمتحركات إلى سلسلة المقاطع اللغوية، وكذلك العكس وبصفة لا تقبل أي لبس»⁽¹⁾، كما يعرف إبراهيم أنيس المقطع، بأنه «حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة»⁽²⁾. إن أوزان الشعر الشعبي كما هو معروف يتصرف فيها الشاعر كما يشاء، ويلونها وينوعها وفق حركة الحياة التي يعيشها، معتمدا على اللحن والإنشاد والتغني، كما يثبت ذلك أبو علي الغوثي، الذي يقول: «اعلم أن القصائد الطويلات الذيل كالعقيقة ونحوها، فسموها بهذا النوع العروبي لغرضين، الأول: التقنن وتحسين الصنع، والثاني: ترى المغني يلحن الأدوار والطالع مرافقا لمن معه من التلاميذ، وبالألات البسيطة كالطار، والدربوكة، فإذا انتهى إلى العروبي لحن أغصانه من غير ارتكاب وزن، وتسكت الآلات البسيطة والتلاميذ ثم يأخذ بعد انتهائه في تلحين الدور والطالع الذي يليه هو ومن معه هكذا»⁽³⁾.

وتهتم القصيدة الشعبية بالوزن لأنها تلقى شفاهيا، ويرصدها المتلقي سماعيا، فالمتلقون المستمعون يركزون كثيرا على هذا الجانب فيها أثناء إلقائها، فمن بداية البيت الأول يوضع لها في أذهانهم وزن وإيقاع وطريق نغمي، لابد أن تواظب عليه دوالها، فإن خرجت عنه انصرف الناس عنها ومجتها الأسماع والأذواق، لهذا نجد الشعراء الشعبيين يضبطون أوزانهم ويتأكدون من سلامتها من العيوب الوزنية، لأن ذلك فيه منقصة من شعريتهم وإخلال بصورتهم عند جمهورهم.

وعلى الرغم من أن الشعر الشعبي لا يتقيد بالأوزان المعروفة في الشعر الفصيح، إلا أن استقامة الوزن عنده ضرورية، ويكون بتوافق النغمات وتناسب النبرات الصوتية، واستخدام المخارج وتردد لحن معين مطرب، ويبرز أحد الدارسين هذه الظاهرة قائلا: «وعلىنا بالطبع أن نتذكر دائما أن العبرة في هذه الأغاني الشعبية هي في لفظ كلمات الأغنية كما تغنى، وليس بالحكم عليها كما تكتب، وتلك قضية أساسية، لأن المغني الشعبي لا يعرف البحور ولا يفكر فيها، وإنما يعرف لحن الأغنية، وهو لحن قديم متوارث، ورث الوزن الفصيح الذي وضع له اللحن في وقت معين ماضي الأغنية الطويلة، ويقاس الكلمات التي يتغنى بها على ذلك اللحن، فيمد الكلمة أو يختصرها لتتفق مع اللحن، كما اعتادت عليه أذنه ...»⁽⁴⁾.

كما يرى كراب (Krabe) أن الإيقاع مضبوط عكس النظم، فيقول: قد «يكون الإيقاع منضبطا لكن النظم لا يكون صحيحا في العادة»⁽⁵⁾ وقد اجتهد بعض الدارسين في وضع

1- مصطفى حركات: نظريات الشعر، دار الآفاق، الجزائر، د ط، د ت، ص 222.

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 147.

3- أبو علي الغوثي: كشف القناع عن آلات السماع، مطبعة جوردان، الجزائر، ط 01، 1904م، ص 88.

4- عبد اللطيف البرغوثي: القصيدة الشعبية، ص 364.

5- الكسندر هجرتي كراب: علم الفلكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1967، ص 259.

أوزان للشعر الشعبي أمثال الطاهر أحمد، الذي صنف سبعة أبحر للشعر الملحون، وهي «العفيف، والمتوازن، والمترادف، والمتوسط، والمتعاقب، والممدود، والمبسوط» (1).

ورغم هذا الجهد في وضع الأوزان إلا أنه نسبي، إذ التطبيق لا يعتمد على أصول صحيحة، وقوالب ثابتة، وقد حاول العربي دحو تطبيقه على الشعر الشعبي الذي جمعه من منطقة الأوراس، فتبين له أن هذه الأوزان المقترحة لا تنطبق على كثير من أبيات الشعر الشعبي، ليخلص في الأخير إلى عدم الاطمئنان إلى تفعيلات هذه الأوزان التي اعتقد أنها بحور الملحون الجزائري (2).

والشاعر الشعبي يدرك أهمية الوزن في نجاح قصيدته، رغم عدم إتقانه لنظريات العروض والبحور الشعرية الخليلية، لكننا نجده يركز عليه ويلمح بمصطلحات عروضية متعددة في قصائده، كإشارة منه إلى فهم أهمية وقيمة الوزن والإيقاع، وهذا ما لمسناه عند شاعرنا بطبجي، الذي يشير في العديد من المواضع في ديوانه للكثير من المصطلحات العروضية والأدبية والفنية، ونقدم أمثلة على ذلك من قوله: (3)

عَبْدُ الْقَادِرْ أَنْظَمْ نَظْمَهُ لِلْعَاشِقَيْنِ عَبْدُ الْقَادِرْ أَنْظَمْ نَظْمَهُ لِلْعَاشِقَيْنِ
وَقَوْلُهُ: (4) رَأَيْتُ رَأَيْتُ رَأَيْتُ رَأَيْتُ رَأَيْتُ رَأَيْتُ
فِي اللُّغَةِ تَارِيخُ أُمْتَبَتْ فِي اللُّغَةِ تَارِيخُ أُمْتَبَتْ
عَامُ شَيْهَسْ فِيهَا تَمَتْ عَامُ شَيْهَسْ فِيهَا تَمَتْ
وَقَوْلُهُ (5): عَبْدُ الْقَادِرْ عَلَيْكَ بِقَوَافِي دِيمَا شَاعِرْ
وَقَوْلُهُ (6): غَيْثُ النَّظْمِ الْأَشْعَارْ سَلُكُهُ مِنَ الْفَجَارْ
وَقَوْلُهُ (7): أَصْغَى لِي يَا فَطَانْ ذَا الْوَزْنِ أَبْعَيْتْ أَنْجِيْبُهُ
وَقَوْلُهُ (8): خُذْ الْبُيُوتَ التَّعَبِيْرَ وَاسْتَيْقَظْ يَا غُرِي
يَا حَافِظَ اللُّغَةِ أَكْذَ فِي التَّكْرَارِ بِأَقْوَافِي ذَا النُّظْمِ مُخْتَصِرْ
وَقَوْلُهُ (9): نَمْدَحْ عَلَى النَّبِيِّ قَوَافِي كُلِّ أَمْعَانْ وَنَمَجْ زَهُوْ كُلِّ خَاطِرْ

فمن خلال هذه النماذج الكثيرة وغيرها نلاحظ توظيف بطبجي للكثير من المصطلحات العروضية والنقدية التي تستعملها القصيدة الفصيحة، وهذا ما يؤكد لنا ثقافة

1 -Ahmed Tahar: La Poesie Populaire Algerienne (Melhun) Rythme , Metres et Formes , S.N.E.D., Bibliotheque Nationale , Alger , 1975 , P 182.

2-ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من : 1945م إلى 1962، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1989، ج 01، ص 259 .

3- الديوان، ص 112 .

4- المصدر السابق، ص 117 .

5- نفسه ، ص 130 .

6- نفسه، ص 133 .

7- نفسه، ص 136 .

8- نفسه، ص 219 .

9- نفسه، ص 249 .

الشاعر في النظم واختيار الوزن، وتمتعه بدراية كافية لنظم الشعر الفصيح، وتمكنه من ضبط أوزان قصائده من خلال الإشارات السابقة الذكر في شعره . وعلى الرغم من إقرارنا بوجود وزن في القصيدة الشعبية البطبية، لكن كيف نكشف هذا الوزن، ونتحقق من صحته، ونبرز مظاهره وجمالياته؟ وللإجابة عن ذلك لأمناص من الرجوع إلى العروض العربي للشعر الفصيح، العلم الصحيح الذي قنن من خلاله النقاد العرب القدامى لظاهرة الوزن في القصيدة العربية، وفي وضعه يقول الأخفش في كتابه "القوافي" وهو أقرب كتاب للخليل بن أحمد الفراهيدي : «أما وضع العروض فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها: ساكنها ومتحركها، وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعرا، فما وافق هذا البناء الذي سمته العرب شعرا في عدد حروفه: ساكنه ومتحركه فهو شعر، وما خالفه وإن أشبهه في بعض الأشياء-فليس اسمه شعرا» (1) .

وبذلك اعتمد النظام العروضي للقصيدة على تحويل اللغة إلى عالم إيقاعي من خلال كشف المتحركات والسواكن وتواترها وفق معمار معين مضبوط، أو ما يعرف عند العروضيين بالنظام الكمين، مما جعلهم يقرون بما يسمى بالأسباب والأوتاد، باعتبارها الجزئيات الأولى والأساسية التي ينطلق منها تحليل الخطاب الشعري وكشف وزنه، أضف إلى ذلك الدور الذي تقوم به «في صياغة القواعد العروضية التي تخضع لها الزحافات في الشعر العربي» (2) .

وعليه سنحاول أن نتعامل مع ديوان بطبجي في رصد ظاهرة الوزن عن طريق نظام المقاطع، لأنها تصلح لكل اللغات والمستويات اللغوية، ولأنها أداة وتقنية عدّ وقياس، ونحاول تتبع السواكن والحركات في المقطع، ونعتمدها أساسا وآلية لتقطيع الشعر الشعبي وإظهار في ضوءها وزنه، وقبل ذلك نتعرف على أنواع المقاطع العربية في النص الشعري وهي ثلاثة أنواع :

1-المقطع القصير : و هو المكون من صامت + صائت ، أي حرف متبوع بحركة، و يرمز له (U) مثل : مَ - رٍ - سَ .

2-المقطع الطويل : و هو صنفان :

أ-مقطع طويل مفتوح : يتكون من حرف وحركة ، وحرف مد، مثل: نَا-نُو-نِي.

ب-مقطع طويل مغلق : ويتكون من حرف، وحركة، و ساكن ليس بحرف مد مثل :

مَنْ - قُلْ - سرْ، وهما مقطعان متكافئان عروضيا، ويرمز لهما بالرمز نفسه (-) .

1-الأخفش : كتاب العروض، تحقيق : سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط 01، 1998، ص 56 .
2-سعد العبد الله الصوبان : الشعر النبطي -ذائقة الشعب وسلطة النص، دار ساقي، بيروت، لبنان، ط 1421، 1هـ-2000م، ص 178 .

-المقطع المتطاوّل : أو المغرق في الطول ⁽¹⁾ مكون من حرف، وحركته، وحرف مد، و حرف ساكن مثل : قام - طال، و يرمز له : (-) .

الملاحظ على نظام المقطع بأنواعه، أنه يقسم الكلام بحسب طريقة النطق، ويتعامل مع الملفوظ الذي يجزأ الكلام إلى سلاسل صوتية منفصلة متواترة، لذلك يمكننا القول أن المقطع هو «الدقة الصوتية التي لا يمكن فصلها عن بعضها البعض» ⁽²⁾، ولا يرى مصطفى حركات أي حرج في استعمال المقاطع، لأنها تكافئ السواكن والمتحركات، كلاهما يدل على بعضها البعض، وذلك «أن تصنيف اللغة بواسطة المتحركات والسواكن، يكافئ تقنيها بواسطة المقاطع العروضية، وكذلك العكس بصفة لا تقبل أي لبس» ⁽³⁾ . وعليه يمكننا صياغة التفاعل بواسطة المقاطع اللغوية، إذ يمكن كتابة :

فاعل : — u — / فعولن : — — u — / فاعلن : — u —

اعتمد- أغلب- دارسوا الشعر الشعبي الجزائري في كشفهم لوزن القصائد على نظام المقاطع، متخذين نماذج معينة تتناسب مع خطابهم الشعري الشعبي المطبق عليه، وهذه النماذج أربعة أنماط :

1-النموذج المقطع : يعتمد هذا النموذج على عدد المقاطع في البيت الواحد، إذا

كانت تتشابه في مدتها، وقد وظف هذا النموذج جمال الدين بن الشيخ .

2-النموذج النبري : ويعتمد هذا النموذج على عدد المقاطع المنبورة في البيت،

ويكون عددها متشابهة في كل الأبيات، وقد اعتمده ج . ديسبارمي .

3-النموذج الكمي : ويعتمد هذا النموذج على عدد محدد ومنظم ومكرر من المقاطع

الطويلة والقصيرة المتوافقة والمتراتبة، وقد وظفه أحمد طاهر .

4-النموذج النبري الكمي : يجمع هذا النموذج بين نموذجين في نمط واحد إذ يهتم

بتكوين عدد محدود ومنظم ومكرر للمقاطع الطويلة أو القصيرة ، وتكون في نفس الوقت منبورة أو غير منبورة .

واعتبارا لما تقدم من معطيات سابقة، سنقوم بكشف الوزن المتداول في ديوان عبد القادر بطبجي عن طريق التقطيع المقطعي لمجموعة من القصائد، ملتزمين بالإطار العام للقصيدة الشعبية، وواضعين في اعتبارنا المعطيات الآتية :

1-اعتماد أغلب قصائد بطبجي على الإنشاد والترديد الصوتي الإنشادي في الزوايا

والتجمعات الشعبية، صعب من الكتابة العروضية والتقطيع المضبوط جدا، فهناك فرق بين الكتابة والإنشاد .

1- راجع بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1993، ص 41.

2- محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، 08، 1990، ص 219 - 220 .

3- مصطفى حركات: نظريات الشعر، ص 222 .

2- تغفل الكتابة الظواهر الصوتية والنغمية التي نسمعها أثناء الإنشاد كالتطويل

والوصلات والوقفات .

3- سنعتمد في الكتابة العروضية للأبيات الشعرية على الظواهر الصوتية والإيقاعية

ونراعي قدر المستطاع النطق المحلي للكلمات والأدوات والحروف، فتلك ميزة صوتية لها أثرها على الوزن، وذلك من خلال استماعنا لبعض شعراء الغرب الجزائري .

4- ظهور الكثير من الأخطاء العروضية التي تظهر من خلال نقل الشعر الشعبي من

الإنشاد والشفاهية إلى الكتابة، وهذا ما لاحظناه على قصائد الديوان المجموع، فكثيرا ما كان المحقق والجامع للديوان يتصرف في بعض الكلمات والمقاطع ويعديلها رغم جهده في محاولة الالتزام بالنص الحقيقي .

وبناء على ما سبق سنعتمد في تقطيع قصائد بطبجي على النموذج المقطعي محاولين

قدر الإمكان تطبيقه وكشف نظامه الوزني في قصائده، من خلال اختيار أبيات من قصائد

متنوعة على شكل نماذج للتحليل: النموذج الأول : (1)

خَلَانِي بِالْأَشْوَاقِ كَالْمَجْرُوحِ أَنْيْنُ	مَا جَانِي مَا مَشَيْتْ لَهُ سَيِّدْ أَحْمِيْنْ
خَل / لا / ني / يش / واق / كل / مج / روح / أن / ين	ما / جا / ني / مم / شيت / ليه / سي / يد / حم / يان
._ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	._ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
مَا دَرْتُ مَعَاهُ عَيْنْ غَوْتُ الْمَلْهُوفَيْنْ	رَاهُ اجْفَانِي بَعِيرْ سَبَّةَ يَا الْأَخْوَانْ
ما / در / تم / عاه / عيب / غو / ثل / مل / هو / فين	را / هج / فا / نيب / غير / سب / به / يا / لـخ / وان
._ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	._ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
مَا جَابَهُ نَيْفٌ غَيْثِي نَسْلُ السَّبْطَيْنْ	أَنْسَانِي يَا مَلَاخْ مُوَلَّى مَزْغَرَانْ
ما / جا / به / نيف / غيث / ني / نس / لس / سب / طين	ان / سا / ني / يم / لاح / مو / لى / مز / زغ / ران
._ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	._ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
مُوَلَّ الْبَرْهَانْ كَامَلْ الْخَصْلَةَ وَالزَيْنْ	بُوَعَسْرِيَا الْمَيْرْ فَارَسْ رَبْعَةَ ارْكَاْنْ
مو / لل / بر / هان / كا / مل / خص / له / وز / زين	بو / عس / ري / يل / مير / فا / رس / رب / عر / كان
._ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	._ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _

و النموذج الثاني يقول فيه أيضا : (2)

يَبْرَأُ قَلْبِي الْحَزِينْ وَ يَزُولُوا أَوْجَاعِي	هَلْ لِي يَا مَنْ دَرَى عَيْنِي تَشْفَاهُ
يب / را / قل / بح / زين / وي / زو / لوو / جا / عي	هل / لي / يا / من / اد / رى / عن / ني / تش / فاه
._ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	._ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
حَارَمَ نَوْمَ الْعَيَّانِ بِالشَّوْقِ أَنْرَاعِي	ذَالِي مَدَّةَ هَمِيلْ شَاغَفْ نَتْرَجَاهُ
حار / م / نو / مل / لع / يان / يش / شوق / أن / را / عي	ذا / لي / مد / ده / ميل / شا / غف / نت / رج / جاه

1- الديوان، ص 185 .

2- المصدر السابق، ص 186 .

إِسْمُكَ لِاسْمِ عَلِيٍّ الْأَعْلَى مَقْرُونٌ
 اس / مك / لس / ام / عا / لي / لع / لى / مق / ارون
 _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
 يَا بَرْزَخَ الْفَضْلِ بَيْنَ الْكَافِ وَالنُّونِ
 يا / بر / زخ / لف / ضل / بين / نل / كاف / ون / نون
 _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _

رَبِّيْ اعْطَى لِلإِسْلَامِ كَنْزَ مَا يَنْفَدُ
رب / بع / طى / لس / لام / كن / از / ما / ين / فد
_ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
يَا مَنْ بَغَيْتَ دُنْيَا وَ آخِرَةَ تَسْعَدُ
يا / من / اب / غيت / دن / يا / و خ / ره / تس / عد
_ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
بَذَوَاكَ طَبَنِي يَا لِمُصْطَفَى الْأَمْجَدِ
بد / واك / طب / ني / يا / لمص / ط / فى / لم / جد
_ / _ / _ / u / _ / _ / _ / _

[illegible]

مَاذَا مِنْ رَبِّهِ الرِّيحَ يَا لِي أَبْغَى يَمَلَأُ
م / ذ ا م ر / ب ا ح / ب ل / ل ي ب / غ ي / م / لا
_ / _ / _ / . / _ / _ / _ / _ / _ / u
صَلَ عَلَى النَّبِيِّ مَا تَكُونُ لَكَ غَفْلَةً
ص ل ع / ل ن / ن ا ب ي / م ا ت / ك و ن / ل ك / غ ف / ل ه
_ / _ / _ / . / _ / _ / _ / u / _ / _ / _
أَنَا عَلَيْكَ مَدَّاحٌ يَا رَسُولَ اللَّهِ
أ ن ع / ل ي ك / م د ا ح / ي ر / س و ل / لا ا ه
_ / _ / _ / . / _ / _ / _ / . / _ / _ / _

وَأَنْتَ أَهْدَيْتَنِي يَا مُؤَلِّمًا بَغْدَادَ
 وَنِيتًا / اهْدَيْتَ نِي / يَا / مَوْلَى / بَغْ / دَادَ
 . _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
 مَجْرُوحٌ فِي الدَّوَاخِرِ سَهْمُ التَّنْهَادِ
 مَجْ / رُو حْ / فِيدِ / وَا / خَرِ / سِهْ / امْ / اتْ / تِنْ / هَادِ
 . _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
 وَأَنْتَ أَغْنَيْتَ مَا شَفَكَ ذَا التَّمَجَادِ
 وَنِ / تَغْ / نَيْتَ / مَا / شِفْ / فَكَ / ذَاتِ / تَمْ / جَادِ
 . _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
 الْعَارُ يَا قَوِيدَرَ مَمُّو الْأَثِمَادِ
 اَلْ / عَارِ / يَا / اقْ / وَيْ / درْ / مَا / مَمُوْ / لَتْ / مادِ
 : _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / :

1- يغلب النظام العشاري على وزن الأبيات الشعرية، وهي ظاهرة وزنية شائعة في ديوان بطبجي، فعدد المقاطع في كل شطر عشرة، ويرد هذا العدد منتظما على مستوى

جميع الأبيات، مع وجود بعض الفوارق نقصانا أو زيادة، حيث لا تؤثر على النظام العددي المتواتر، مما يكسب القصيدة وزنا مضبوطا في صدور الأبيات وأعجازها، ليحس المتلقي بالإيقاع الصوتي المنسجم والنغمات المطربة المبنوثة في جسد القصيدة، والكاشف عن روح الشاعر وإحساسه.

2- من خلال النماذج المقدمة نلاحظ أن عدد الأشطر الأولى للأبيات عشاري، أما الأشطر الثانية لنفس الأبيات فهي تتراوح بين التساعية إلى إحدى عشر مقطعا، وليس مرد ذلك لغياب الوزن أو الخلل العروضي في القصيدة، وإنما يعود ذلك إلى قصر منا في فهم اللهجة المحلية للشاعر بشكل متقن وصحيح، ومخارج أصواتها الدقيقة رغم تحرينا لذلك جيدا، ولأن القصيدة الملحونة تخضع للغة العامية ولنبرات صوت الشاعر، وربما سقطت من الرواة بعض الكلمات أو الحروف أو تغير في شكلها، فتصرفوا على هذا الأساس، فنطق الشعر الملحون يختلف تماما عن كتابته، فهذه الأسباب وأخرى جعلت الزيادة أو النقصان في المقاطع بين شطري البيت، ولكن المهم والأساس هو أن تكون الأشطر متوازنة متوافقة في عدد المقاطع على المستوى العمودي وليس الأفقي، وذلك هو الوزن الذي يعتمد عليه الشاعر ويضعه نصب عينيه، وهذا ما لمسناه في الأمثلة السابقة ونثبتته أيضا بأبيات من قصيدة "يا زابرين سيدي" التي يقول فيها: (1)

مَا رَيْتَ فِي الْوَرَى مَنْ خَيَّبَ الشَّاعِرَ	فِي حَدِيثِ الرَّسُولِ الْفَصِيحِ مَقْبُولٌ
مَا رَيْتَ / فَلَ / لَو / رَى / مَنْ / خَي / يَبَ / الشَّاعِرَ	فَحَ / دِي / ثَر / سَوَل / لَاه / لَفَ / صِيحَ / مَقْ / بُولُ
أَنَا هَرَبْتُ لَكَ يَا مُشَبَّبَ الْبَايَرِ	يَا غَوْتُ مَنْ حَصَلَ فِي سَوَائِعِ الْهَوْلِ
أَنَّهُ / رَبَ / تَلْ / لَكَ / يَمَ / شَبَ / بَلْ / بَا / يَرِ	يَا / غَوْتُ / مَنْ / أَحَ / صَلَ / فِسَ / وَ / اِبْعَ / هَوْلُ
أَنْتَ تَشَوُّفٌ وَأَنَا فِي حُرْمَتِكَ قَاصِرٌ	لَا زَادَ لَا جَهْدَ لَا أَكْتَفَ لَا مُسَوِّلُ
أَنْتَ / شَوْفُ / وَ / نَفَ / حَرِ / امَ / تَكَ / قَا / صَرُ	لَا / زَادَ / لَا / جَهْ / ادَ / لَكَ / تَافَ / لَا / مَوِّلُ
يَعْنِي طَرِيحٌ لَشَفَايَةَ جَمْعِ الْأَرْدَالِي	مَنْ كُلِّ جِيَّةٍ ذَا الْهَمِّ بَانَ وَ أَنْبَى
يَعَ / نَطَ / رِيحَ / لَشَ / فَا / يَةِ / جَمَ / عَ / لَرِ / ذَا / لِي	مَنْ / كُلِّ / جِيَّ / ذَاَ / الْهَمِّ / بَانَ / وَ / أَنْبَى
فَالْمَلَاظِ التَّزَامَ الشَّطْرَ الْأَوَّلَ لِكُلِّ الْأَبْيَاتِ الْمَقْطَعَةِ بِالنِّظَامِ الْعَشْرِيِّ، بَيْنَمَا الشَّطْرَ	الْثَانِي لَهَا تِسَاعِي، وَقَدْ نَجَدَ فِي قَصِيدَةِ أُخْرَى الشَّطْرَ الْأَوَّلَ لِلْأَبْيَاتِ يَحْتَوِي عَلَى عَشْرَةِ

مقاطع (10)، بينما الشطر الثاني على إحدى عشرة 11 مقطعا، وهكذا تتراوح بين الزيادة والنقصان. وبالرجوع إلى الأبيات التي قطعناها سابقا، نلمح وجود توازن بين أبيات القصيدة الواحدة، ونشعر بالانسجام والتوافق الحاصل بين أجزائها وذلك على المستوى العمودي،

- فكلها تصطف في عدد موحد من المقاطع بحيث «تتعادم المقاطع القصيرة مع المقاطع القصيرة والطويلة مع الطويلة»⁽¹⁾، مما يخلف في أرجائها نغما موسيقيا مضبوطا .
- 3- إن التوافق العمودي في القصيدة بين عدد ونوع المقاطع يشكل ساحة عروضية تنتظم وتتوافق فيها المقاطع الطويلة فوق الطويلة، والمغركة في الطول فوق المغركة في الطول بشكل مميز يتماشى مع القلب العروضي .
- 4- في موازنتنا بين المقاطع نلاحظ توافقا على المستوى الأفقي بين الشطرين الأول والثاني في معظم الأبيات النموذجية، وهذا التوافق حاصل من النطق وشكل الحروف وحركتها بين المقاطع الطويلة المغلقة (ما، حا، في، مم) في الشطر الأول (صل، لا، ني، شي) في الشطر الثاني، مما يؤكد شيوع الوزن في أبيات الشاعر .
- 5- نلاحظ التوافق والتشابه بين صدر وعجز بعض الأبيات المقطعة ليس في عدد المقاطع فحسب بل في نوعها، وهذا ما يحدث توازنا مقبولا في القصيدة، حيث يشبه الشعر الفصيح في عدد ونوع التفاعيل، وهذا ما نلاحظه في البيت الثاني من النموذج الأول في الصدر: م مف+م مغ+م ط ف+م مت+م مت+م مع+م مف+م مع+م مف .
- أما في العجز: م مف+م مغ+م مع+م مت+م مف+م مع+م مع+م ف+م مت .
- نستخلص أن المقطعين الأولين في الصدر يتوافقان مع المقطعين الأولين في العجز ويليهما اختلاف، ثم يتواصل التوافق مع بعض الاختلافات، ليتوحد المقطع الأخير في الشطرين وهكذا يكشف عن توحيد عددي عمودي يليه أفقي، وكذلك توحيد في الأعراب والأضرب، وعروض وأضرب الأبيات كلها جاءت مقاطع متطاوله، وهذا ينم عن تحكم مقصود ومضبوط في وزن القصيدة .
- 6- لم يوظف الشاعر المقاطع القصيرة (حرف متبوع بحركة) إلا في بعض النماذج النادرة، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة اللهجة الملحونة في منطقة الغرب الجزائري (مستغانم) التي تغلب عليها السواكن، بحيث أن كل الكلمات تختم بالسكون، كما تجنح إلى البدء به في النطق مع إتباعه للألف تحسبا لعفوية بداية الكلام بالسكون .
- 7- تتوزع المقاطع المغركة في الطول بشكل متواز عموديا في أشطر الأبيات، وتكاد تتوافق رتبتهما بين الشطر الأول والثاني، فإذا جاءت هذه المقاطع في الموقع العاشر (النموذج الأول) والنموذج الثاني للبيت الأول فإنها في الخامس (النموذج الأول) والرابع (النموذج الثاني) في الشطر الثاني، وهذا يكسب الشعر قيمة، فيحس المتلقي بالإيقاع الموحد والمساعد على التكيف مع أجواء القصيدة وفهم معانيها، وذلك ما تتمتع به المقاطع المتطاوله في الكمية الزمنية الطويلة، مما يفسح المجال والفرصة للانسجام والتوافق بين الأشطر المتوازية في موضع المقطع المتطاول .

8- لا تتضبط المقاطع المتطاولة-كما هو مبين في تقطيع الأبيات السابقة-في التوافق والترتيب بين شطري البيت، فقد تأتي في الموقع الثالث في الشطر الأول ثم الثالث والرابع والعاشر في الشطر الثاني، وقد تأتي في الموقع الرابع والعاشر في الشطر الأول والموقع الرابع في الشطر الثاني للبيت، وهذا التناوب كثير الحضور في ديوان بطبجي، وقليلًا ما نجد ذلك الالتزام والتوافق في موقع المقطع المتطاول بين الشطرين، إلا إذا كانت القصيدة مصرعة فإن التوافق يكون في نهايتهما.

9-يميل البيت في القصيدة الملحونة إلى الانسجام والانضباط العروضي أكثر من الشعر الفصيح، حيث لا تعثر فيه على ظاهرة الزحافات إلا نادراً، وهذا راجع إلى المرونة التي تتمتع بها العامية في طريقة الأداء والإنشاد التي يقدم بها الشاعر قصيدته، حيث يغطي على ظهور هذه الظاهرة، مما يجعله يتحكم في القراءة والأداء .

ومن خلال ملاحظتنا المرصودة على شعر بطبجي لم نلاحظ وجود الزحافات في قصائده، وسنحاول إبراز ذلك بتقطيع بيتين، موظفين عوض المقاطع المتحركات والسواكن، فهي الأقدر على إظهار مواضع الزحافات : (1)

طَالَ السَّقَامُ بَيًّا كَيْفَاشْ أَنْوَأْسِي	مَنْ حُبْ وَلَدْ خَيْرَةَ قُطْبُ الرِّيَّاسْ
0101010010101010010101	001010101010101010101
عَشْرَيْنْ عَامْ ذَالِي فِي الْحُبْ أَنْقَاسِي	نَرْجِي وَنَتَلَجِّي مَالَكْنِي وَسَوَاسْ
010101010101010010010101	00101010101010101010101

نلاحظ على البيتين وجود بعض السواكن في المقطع المتطاول الثاني من الشطر الأول للبيت الأول، حيث (يتحول من مقطع متطاول إلى مقطع طويل) ونجد حضور المقطع الأكثر طولاً في الموقع نفسه من البيت الثاني .

10-نرصد اختفاء ظاهرة العلل؛ وهي كل التغيرات التي تلحق عروض وضرب البيت الفصيح، فلا وجود لها في الشعر الملحون، حيث يجنح العروض والضرب دوماً إلى الاتساق والانسجام العروضي الكامل فهو شرط من شروط النظم عند الشاعر الشعبي.

11-ينوع بطبجي في القصيدة الواحدة عدة أنظمة ونماذج للمقاطع، فنجده يوظف مجموعة من الأبيات ذات تعداد عشري، ثم ينتقل في أبيات أخرى إلى نظام فيه ستة مقاطع ثم إلى خمسة عشرة مقطعا (15)، وهذا تبعا لشكل القصيدة، وقد لاحظنا هذه الظاهرة الفنية في أغلب قصائده، وسندرسها بالتفصيل في عنصر الأشكال الشعرية، وهذا ما أنتج تنوعا في المقاطع والوزن، وهذا ما نلاحظه في قصيدة "حصراه على الأيام" والتي يقول فيها : (2)

مَجْرُوحْ بِلَا حَدِيدْ جَسْدِي	مَكُويْ جُوفِي بِلَا وَقِيدْ
مَجْ / رُو / حَب / لَاح / دِيد / حَس / دِي	مَكْ / وِي / جُو / فَيِب / لَآ / وُ / قَيِدْ

1-الديوان، ص 183 .

2- المصدر السابق، ص 94 .

وَ الْوَحْشُ فِي مُهْجَتِي يُزِيدُ
 وَلَوْ ح/اش/في/مه/اج/تي/زيد
 مُنْشَدٌ خَاطِرِي سَهَّيْتُ
 مَت/سه/هد/خاط/ريس/هيد
 عَاشَرَ الْأَمِي بُعَيْدُ
 عا/شر/لاي/ميب/عيد

فمن خلال التقطيع نلاحظ إدراج الشاعر أربعة أبيات ذات شكل ثنائي وسباعية المقاطع في أغلبها، ثم أدرج بعدها ستة أبيات ذات شكل ثلاثي متفاوتة في عدد المقاطع بين أشطرها، وقد ذكرنا منها واحدا للتمثيل، حيث يتضمن الشطر الأول ستة عشرة مقطعا، والثاني سبعة عشرة مقطعا، والثالث ستة عشرة مقطعا، كما نلاحظ التوافق يغلب النظام السباعي على الأبيات الأربع الأولى والسادس عشر في المجموعة الأخيرة .

كما نسجل توازنا في الأبيات على المستوى العمودي، إذ تصطف لكي تحدث الوزن والإيقاع في القصيدة، وكلها تسير وفق هذا النظام، فالشاعر يلتزم بإدماج جملة من الألوان المتنوعة للأشكال الشعرية على القصيدة الواحدة، مما يخلق بالضرورة لدينا تشكيلا ثريا في المقاطع .

أَنَا أَهْرَبْتُكَ يَا عَزَّ الْقُصَاذُ	بَغْدَادُ	يَا كَامِلُ الْخَصَائِلِ فُكْ أَخْبَالِي
أَنَّهُ/رَبِّ/ات/لَكَ/يَا/عَزَّ/ال/قَصْ/صَاد	بَغ/داد	يَا/كَ/مِل/مِل/خ/صَا/يِل/فُكْ/خ/بَا/لِي
أَنْتَ مَعْنِي مَنْ لَا عُنْدَهُ قَوَاذُ	بَغ/دَادُ	أَنْتَ إِمَامُ الْأَقْطَابِ وَالْأَبْدَالِي
أَنْ/تَمْ/غِيثْ/مِنْ/لَا/عَنْ/دَهْ/قَوَا/وَاد	بَغ/داد	أَنْ/تَ/إِمَامْ/لِقْ/طَابِ/وَلِبْ/دَا/لِي
أَنْتَ/مَعْنِي/مَنْ/لَا/عُنْدَهُ/قَوَاذُ	بَغ/دَادُ	أَنْتَ/إِمَامْ/لِقْ/طَابِ/وَلِبْ/دَا/لِي

فهذه القصيدة تحتوي على ثلاثة أشطر في كل بيت، بحيث إن الأول والثالث

كما أن ظاهرة التنوع في المقاطع في ديوان بطنجي شائعة ومنتشرة، إذ لا تنفك قصيدة تخلو منه، فالشاعر كثير التنوع في الأشكال الشعرية، ليضعنا أمام ألوان وفسيفساء عديدة في الخطاب الواحد، وهذا متعمد منه طلبا لدفع الملل على المتلقي، وليربطه بعالم القصيدة لأنها طويلة، فيغطي ذلك التنوع في الأبيات، وهذا يؤدي إلى تنوع في الإيقاع والوزن والشكل الموسيقي، مما يساعد على الأداء الصوفي والإنشاد الذي وجهت إليه القصيدة .

بِأَسْمِكَ يَا رَحِيمٌ نَنْوَسِلُ وَ بِالْكَلِيمِ وَ بِالْخَلِيلِ اِبْرَاهِيمَ تَقْبَلُ طَلْبِي يَا غَانِي

وهكذا من خلال تقطيع أبيات القصيدة الرباعية، نلاحظ التوافق الحاصل على مستوى

1-المصدر السابق، ص 154 .

لا تتم في زمن مستقبل لا يمثل فيه (الحالة) بكل حذافيرها، وإنما هي فرد أساسي لمن يريد تذوق الشعر من حيث هو شعر»⁽¹⁾.

فمن خلال الملاحظات السابقة -المرصودة عن الأبيات المقطعة من قصائد بطبجي، والتي تمثل عينة من قصائد الديوان- نستنتج أن النظام الوزني لقصائده الشعبية هو نظام كمي، لأنه يهتم بالجانب الكمي في الوزن، بحيث تتراصف المقاطع الطويلة والمتطولة متوازية عموديا وذلك من خلال تقطيعنا لعدد كبير من الأبيات المتنوعة .

وعادة ما يخضع النظام العروضي لقصائد بطبجي لنظام العدّ، الذي يمكن عده نظاما مقطوعيا، يواضب على وجود عدد من المقاطع المحدودة والمضبوطة في كلا الشطرين للأبيات، مع وجود بعض الاختلافات العددية البسيطة التي تنحصر في زيادة أو نقصان، وهي حالات قليلة، فقد حافظ الشاعر على العدد المتواتر للمقاطع في كلا الشطرين للأبيات مما يخلق توافقا وانسجاما عموديا وأفقيا في القصيدة .

وعلى الرغم من التنوع الحادث-كما ذهبنا سابقا- والملحوظ على قصائد بطبجي من ناحية حضور عدة أشكال شعرية في قصيدة واحدة، إلا أنه حافظ على قدر كبير من عدد المقاطع في كل مجموعة، فقد وجدنا الأبيات الثنائية متفقة في عدد مقاطعها لكنها تختلف عن عدد مقاطع الأبيات الثلاثية، التي بدورها تحافظ على عدد مقاطعها فيما بينها، مما شكل في الأخير زخرفة موسيقية وألوانا إيقاعية وتنوعا نغميا على قصائده المتميزة .

2-القافية و الروي :

تعد القافية من العناصر المكونة لوزن القصيدة، والتي تشكل ركيزة هامة في تشييد قوامه، وقد أولاهما اللغويون وعلماء العروض أهمية كبيرة بالدراسة كلما تعرضوا للبحث في أوزان القصائد، وهي في معناها الفني «مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها»⁽²⁾، كما يعرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها «آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت»⁽³⁾.

وتتكون بنية القافية من «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا جزء هام من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»⁽⁴⁾.

1- عز الدين إسماعيل : الأدب و فنونه، ص 147 .

2- رشيد العبيدي : معجم مصطلحات العروض و القوافي، بغداد، ط 01، 1986، ص 207 .

3- مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 282 .

4- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 246.

إن القافية هي الفاصل الحاد بين الشعر والنثر «قد يقع الوزن الذي يكون شعرا في الكلام، ولا يسمى شعرا حتى يقفى ولذلك حرصوا على إيقاع القافية والتزموها»⁽¹⁾ وقد ذهب كل اللغويين والعروضيين إلى أن القافية تساهم بشكل فعال وبناء في إحداث تعادلات صوتية في القصيدة، فهي تعطيها «بعدا من التناسق والتماثل يضيف عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزماني»⁽²⁾، إضافة إلى أنها تحقق دورا في اتساق النغم الذي يتردد في أجواء القصيدة، وتحدد له قانونا إيقاعيا منتظما وتتعدى القافية الوظيفة الترنيمية الخالية من أي شاعرية، فهي «تشكل قسما من شبكة المقطع الشعري الصوتية»⁽³⁾.

وعليه لا يمكننا فصل القافية عن العملية الشعرية في القصيدة، بل هي صميمها، كما لا يمكننا التصرف فيها بالحذف والاستبدال كأداة لغوية تدخل في تشكيل اللغة الشعرية. وتتحدد القيمة الكبرى للقافية في أنها تحقق «وظيفة دلالية تتضح أهميتها في بناء النسيج الداخلي لمعمار القصيدة، والربط بين أجزائها، بواسطة علاقات دلالية لا تقف عند حدود التحسين الصوتي الذي يكسب القصيدة سمة عروضية، الغرض منها التطريب والتحسين لإثارة العواطف والأحاسيس»⁽⁴⁾، بل يتجاوز هذا الهدف إلى مطالب المعنى والدلالة، لأنها لا تخرج عن النظام اللغوي الذي تبني عليه القصيدة، ومادامت أنها لغة فهي تكتسي صفة دلالية تشارك في تحقيق بنية اللغة الشعرية، وبذلك تؤدي دورها الوضعي من أبعاد ثلاثة «لغوية، صوتية، دلالية»⁽⁵⁾.

كما تتسامى القافية بمفهومها لتتجاوز الحدود الصوتية إلى الانسجام مع انفعالات التجربة الشعرية للمبدع بأبعادها الثلاثة، إذ يمكننا أن نعدّها «تطوير لتقنية صوتية تجمع بين ظاهرة الجناس اللفظي والسجعي والترصيفي، وكلها ظواهر تحدث نغما يتكرر ويتلون بحسب الانفعال الأساسي للتجربة الشعرية، التي تحدث صراعا من الدرجة الأولى بينها وبين إمكانية الاختيار والتوزيع، وتختلف معها في الوقت نفسه بموقعها ووظيفتها؛ لأنها لا تخضع في تقنياتها الأسلوبية الصوتية، التي تعد أحد أركان الشعر إلى نظام اللغة في مستواها التركيبي فحسب بل تتقيد أيضا بقيود الوزن، ونظامه في حيز منه قد يتضمن مقطعا أو أكثر من الجزء أو الجزأين اللذين يقعان في آخر البيت»⁽⁶⁾.

1-كمال أبو ديب : في الشعرية ، ص 36 .

2-أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 01، 1985 ، ص 13 .

3-منيف موسى : الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، ط 02، 1986، ص 234 .

4- جون كوهين : بنية اللغة الشعرية، ص 209 .

5-محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 1985، ص 66 .

6-معمّر حجيج : الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، عدد 09، جانفي،

2004، ص 158.

إن هذه التعاريف التي تعرضت إلى تحليل وتفسير ظاهرة القافية، لا يمكن توظيفها «في دراسة أشكال القافية، وأنماط بنياتها في الشعر الشعبي، دون تحديد عناصر مكوناتها الثابتة والمتغيرة، ومن خلال اجتماع هذه العناصر معا أو غياب بعضها تتحدد أشكال هذه القوافي وقوالبها، وهي بالضرورة تنبئ على روي يكون ساكنا أو متحركا، فتلك هي القافية المطلقة التي يلحقها مجرى يؤدي إلى الوصل يتبعه خروج أو لا يتبع، ويأتي قبل الروي ردف وتأسيس ودخيل، ومن هذه العناصر الثابتة والمتغيرة تتشكل أنواع القوافي» (1).

ومن هنا أدرك الشاعر الشعبي على العموم، وبطبعي على الخصوص أهمية القافية ودورها الأساسي في معمار القصيدة على جميع الأصعدة -كما بينا سابقا-، فراح يعتني بها ويواظب عليها في خطابه الشعري، ويظهر اهتمامه بها من خلال توزيعها على البيت الذي استعمل فيه قافيتين، بحيث تتوطن الأولى في نهاية الشطر الأول منه، والأخرى في نهاية الشطر الثاني، أو توحيد نهاية الشطرين بقافية واحدة متشابهة.

والشاعر الشعبي يلزم نفسه بإنهاء المعنى الجزئي للجملة، مع نطقه للقافية التي يعلن عنها بالوقف في نهاية البيت دلاليا وإيقاعيا ولغويا، فيكون لكل بيت نوع من الاستقلال الصوتي واللغوي والدلالي، فالقافية تمثل له نهاية معنى والتحضر لبداية أخرى، ويجب التقيد بها وبعناصرها، وإذا أخذنا الردف (2) كمثال نجد أن بطبعي يعتمد من بداية البيت الأول إلى الأخير، ملتزما بهذا النظام في كل القصيدة، ونمثل لذلك من قصيدة "عليه صلي الله طول الدهر والسلام"، حيث يقول: (3)

بَسْمَ رَبِّي نَبَدًا فِي مَنْاسَجِ النَّظَامِ	الدَّائِمِ الدَّوَامِ	الْقَدِيمِ أَلَا يُنْسَى حَدَّ مَنْ الْأَنَامِ
مَنْ أَخْلَقَ الْأَشْيَاءَ وَبَرَزَهَا مِنَ الْعَدَامِ	تَقْدِيرِ فِي الزَّمَامِ	سُبْحَانَ الْقَادِرِ رَبِّي مُحْيِي الْعِظَامِ
مَنْ بَعْدَ مَا تَقَنَّى تَرَجَعَ كُلُّهَا رَمَامِ	الْعَبَادِ وَالْهَوَامِ	بِقُدْرَتِهِ يَحْيِيهَا لِلْحَشْرِ وَالزَّحَامِ
بِقُدْرَتِهِ كَوْنَهَا مُقْتَسَمَةً قَسَامِ	لِلنُّورِ وَالظُّلَامِ	قَسَمَ لِلْجَنَّةِ وَآخِرَ يَسْكَنِ الْحَطَامِ
سَعَدْنَا بِالْمُصْطَفَى دَاعِجِ النَّيَامِ	وَارَمَ الْأَقْدَامِ	الشَّفِيعِ الْهَادِي مُحَمَّدُ النَّهَامِ

فقد اعتمد بطبعي في هذه الأبيات الثلاثية على القافية المقيدة ذات الروي الساكن، حيث التزم به في كل أبيات القصيدة، وكذلك ألزم نفسه بإيراد القافية نفسها المقيدة المردوفة في آخر الأَشْطَرِ الثلاثة من كل بيت، حيث كان حرف الروي الميم الساكنة ويسبقه حرف المد الألف (أم)، وألزم نفسه بهذا النظام ولم يحد عنه قيد أنملة، ولم تنزل قدمه في عيب من عيوب القافية؛ مثل الإقواء الذي نعني به اختلاف حرف الروي من بيت لآخر.

1- معمر حجيح : خصائص موسيقى الشعر المغربي، رسالة دكتوراه، مخطوط، جامعة الجزائر، 2002، ص 315.

2- الردف : حرف مد (اللين) الذي يسبق حرف الروي، دون فاصل الألف أو الياء المسبوقة بكسرة أو الواو المضمومة ما قبلها . (ينظر: رشيد العبيدي : معجم مصطلحات العروض والقوافي، ص 151) .

3- الديوان، ص 252 .

إن التزام بطبجي بهذه القافية وحفاظه على الروي في كل محطاتها، يجعلنا نكون رؤية حول فهمه للروي، إذ يعني عنده ببساطة الحرف الأخير في البيت، ويحاول جاهدا مسخرا قاموسه اللغوي وثقافته الشعرية في الحفاظ على الروي إذا كان مردوفا، ونجده في أغلب الأحيان لا يفرق بين الروي في القافية المقيدة والروي في القافية المطلقة⁽¹⁾. وهذا ما تحقق في القصيدة السابقة، إذ يواضب بطبجي على الحفاظ على الوصل في آخر البيت، ولا يهمله الحفاظ على الروي الأصلي، وبذلك نجد تعددا في الروي، فهو في البيت الأول نون والثاني ظاد، والثالث حاء، والرابع طاء وهكذا، لكن الشاعر من جهة أخرى يحافظ على تردد الألف والميم (سام) في كل آخر شطر من كل بيت مخلفا إيقاعا منسجما متوافقا يدوي في كل أرجائه .

والجميل في الظاهرة أن شاعرنا لم يعتمد على الألف مطلقا دون حروف المد الأخرى في قصائده المردوفة، فقد نوع في توظيفها كلها إلى الواو والياء، وقد أضفى على قصائده تنوعا موسيقيا وأداء نغميا جميلا، ونعطي مثال الياء في قوله :⁽²⁾

يَا غِيَاثَ اللَّهَيْفِ عَيْبَ وَ عَارَ عَلَيَّكَ	لَا تَهْدَانِي أَنْبُورَ يَا بُوعَسْرِيَا
نَخْدَمُكَ طَوْلَ دَنْيَتِي مُتَوَلِّعَ بَيْتِكَ	إِذَا أَنِّيَا دَخَلْتُ سُوقَكَ بِالْأَنْيَا
عِنْدَكَ نَغْمَ سُرُورِجَاتِ الْقُرْعَةِ فَيْتِكَ	أَمَرَنِي بُوعَلَامُ رَأَيْسَ الْأُولِيَاءِ
دَخَلْتُكَ بِالْأَجْدَادِ أُمُّكَ وَ أَبْيِكَ	بِالْوَجْبِ يَا الْمَيْرَ تَهْلِي فَيَا

و في توظيفه لحرف المد الواو قوله :⁽³⁾

مُثْلُهُ مَا دَارَ كَامِلَ الْخَصَلَّةِ وَ الْجُودِ	مَا وَسَا فِي الزَّمَانِ سَيِّدِ
كَأَمِنْ مَيْسُورٍ سَلَكُهُ مَنْ وَسَطَ الْقِيُودِ	مَاذَا جَابَ مَنْ مُحَمْدِ
وَأَتَاهُ الْقَوْلُ وَ الشُّكْرُ وَأَفِي الْعُهُودِ	إِوَالْمُهِ كَيْمَا أَنْمَجَدِ

وقد لمسنا حفاظ بطبجي على ألف التأسيس، وهي الألف اللازمة التي بينها وبين الروي حرف، في كل قصائده الواردة فيها، حيث تقطن بذوقه الموسيقي إلى ما في التزامها من أهمية لإكمال عنصر الموسيقى والإيقاع، وتحقيق الترغيب والميل لدى السامعين، ونقف على ذلك في قصيدة "أش رأى من لا رأى" :⁽⁴⁾

أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعَطَاءِ وَ الْبُرْهَانَ	لَأَشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَاهُمْ طَائِرِينَ عَقَبَانَ	بَغَيْرَ جُنْحَةٍ فِي الْأَعْلَى خَالَقِي أَخْفَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَاهُمْ عَمَرُوا الدِّيُونَ	بِأَنْوَارِ أَبْتَهَجُوا سُبْحَانَ مَنْ أَنْشَاهُمْ
مَا أَشْفَى سَلَوَى مَنْ لَا خَاطِبُوهَ بِاللَّسَانِ	مَا اسْتَنْشَقَ مَسْكَ وَ لَا عَذْبُهُ أَهْوَاهُمْ

1- ويقصد بها آخر أحرف الشعر المقيد، وما قبل الوصل في الشعر المطلق (ينظر: أبو يعلى التنوخي: كتاب القوافي، تحقيق : عوفي عبد الرؤوف، مطبعة الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 1975، ص64) .

2- الديوان، ص 187 .

3- نفسه، ص 105 .

4- نفسه، ص 168 .

و قوله في قصيدة أخرى : (1)

يَا نَاسَ وَيْنَ بُوعَسْرِيَا زَيْنَ الرُّكَّابِ ظَنَيْتُ رَأَاهُ خَلَانِي فِي هَذَايَ
مَنْ صُغْرِي نَخْدُمُهُ لَأَنْ رَأْسِي الْيَوْمَ شَابَ وَ أَقْصَرَ فِي حَاجَتِي زَنْجَارَ الْعَادِي
قَلْبُهُ أَقْسَاحَ فِي وَعْدَ أَخْدِيمَةٍ مَا ارْطَابَ رَأْيِي عَلَيْهِ كَالْمَجْرُوحِ أَنْأَدِي
غير أن الشاعر وقع في عيب سناد التأسيس، و هو أن يأتي بألف التأسيس في قافية بيت ثم يهملها في بيت آخر، وهذا في قوله : (2)

أَنَا هَرَبْتُ عَدْنَكَ يَا مَصْبَاحَ الْهَدَابِ يَا نُورَ مُقْلَتِي وَ صَمِيمَ فُؤَادِي
أَنَا عَلَيْكَ دَرْكِي سَهْلَ لِي مَا أَصْعَابِ بِاللَّهِ وَ بكَ دَائِرَ اسْتِنَادِي
عَلَّالَ بْنَ أَمَحَمَدَ يَا سُلْطَانَ الْأَرْقَابِ مِنْكَ سَمِعْتُ فِي الرُّؤْيَةِ يَا سَيِّدِي
أَنَا مَعَكَ مَا تَخْشَى هَوْلَ وَ لَا عَذَابِ الَّذِي أَطْلَبْتُ مِنِّي وَاجِدَ عِنْدِي
وَ الْيَوْمَ هَنَّتَنِي خَلَيْتَنِي فِي الْأَنْشَغَابِ ذَالِي زَمَانٍ فِي الْأَقْدَارِ أَنْوَدِي

لقد التزم بطبجي بألف التأسيس في القافية الأولى والثانية(فؤادي، استنادي)، وأهملها في البيت الثالث والرابع والخامس(سيدي، عندي، أنودي)، وهذا يعد عيباً في القافية، ولا يرجع إلى إهمال الشاعر وعدم تحكمه في ضبطها، وإنما يعود إلى الرواية ونقل الشعر الشعبي وكتابته، مما يؤدي إلى سقوط بعض الكلمات أو الحروف، أو تفقد شكلها الصحيح، وتجعل الباحث أو الراوي يتصرف في البيت، فيحدث فيه هذا الخلل العروضي، فكيف نفسر التزام قوافي القصيدة كلها بألف التأسيس، وتغيب في هذه الأبيات الأربعة فقط ؟ ومع ذلك ففي باقي القصائد التي وردت فيها ألف التأسيس في قافيتها لم يقع بطبجي في عيب سناد التأسيس، مما خلق إيقاعاً موسيقياً تستلذه أذن السامع ويتفاعل معه، متأثراً بمعانيه التي أنتجها ذوقه الرفيع المميز للموسيقى الشعرية المودعة في القصيدة . وإذا طالعنا قصيدة "لله عليك يا الغالي" نجد شاعرنا يحافظ على حرف الوصل الذي

يصل الروي ويرد قبله مباشرة، حيث يقول : (3)

نَتَرَجَى فَيْكَ يَا وَنَيْسَ الْخَاطِرِ ضَيَّ الْهَلَالِ نُنْظُرُ فِي أَمَحَاسِنُكَ الرُّفَيْعَةِ نَغْنَمَ كَنْزِ النَّجَاحِ
فِي الدُّنْيَا عَزَّ شَاعِرُكَ مِنْكَ يَا لَعْرَجَ يَنَالِ وَ أَشْهَرَ عَلَى طَائِفِكَ بَيْرًا حَالِي يَنْشُرَ أَخْ
وَ فِي الْآخِرَةِ إِذَا تَنَجَّيْنَا مِنْ جَمِيعِ الْأَهْوَالِ دَارَ الْفَرْدُوسِ دَيْرَ مَنَزَلِنَا يَا سَيِّدَ الْمَدَاحِ
ثُمَّ الصَّلَاةِ وَ السَّلَامِ عَلَى سُلْطَانِ الْأَرْسَالِ ثُمَّ الرِّضَى عَلَى أَهْلِهِ وَأَصْحَابِهِ الْعَشْرَةِ النَّصَاحِ

فمن خلال دراستنا للمدونة الشعرية، نلاحظ التزام بطبجي بالروي الموحد، ومحافظة على الحروف اللازمة في القافية، وهذا يناقض التعميم الذي ذهب إليه أحمد طاهر في

1- المصدر السابق، ص 183 .

2- نفسه، ص 184 .

3- نفسه، ص 153 .

حديثه عن الشعراء الشعبيين في عدم التزامهم بالروي الموحد حسب قواعد القصيدة العربية الكلاسيكية، حين قال: «إن شعراء الملحون لا يحترمون القاعدة العروضية للشعر الكلاسيكي التي تشترط أن تكون القافية محترمة من بداية القصيدة إلى نهايتها»⁽¹⁾، وحثه في ذلك الردف والتأسيس، فهذا الحكم غير صحيح، إذ تظهر في ديوان بطبجي بعض القصائد التي تغيب فيها القافية الموحدة، وهذا راجع إلى تنوع الشاعر في الشكل العروضي للقصيدة، إذ يشابه في نظمه الموشحات والأزجال الأندلسية، التي لها نظام خاص في التقفية، حيث تجتمع كل مجموعة من الأبيات التي تشكل غصنا وتتوحد في روي وتليها مجموعة أخرى، لكن بطبجي يلتزم المحافظة على نهاية كل بيت بمعنى الحرف الأخير فيه، ولعل الشاعر ظن أن حروف الوصل والتأسيس هي الروي، فيكفيه عناء الاجتهاد في البحث عن روي آخر، والنظر إلى اتحاد الحروف الأخيرة في الأبيات دون مراعاة نوع القافية سواء كانت مطلقة أو مقيدة .

وبالرجوع إلى قصائد الديوان نجد أن بطبجي تقيد بقواعد القافية، بمحافظته على الحرف الأخير في كل بيت، وسنقدم نماذج كتدليل على ذلك :⁽²⁾

أَعْدَرُوا يَا أَهْلَ الْهُوَى مَنْ عَقْلُهُ طَارَ	مَنْ ذَاقَ الْحُبَّ كَيْفَ يَصَبَّرْ
خَبَلْ عَقْلِي وَفِي قَلْبِي شَعَلَتْ نَارُ	طَالِبْ لَوْ فِي الْمُنَامِ نَنْظُرْ
شَبَلْ الْأَقْطَابِ لَوْ أَنْظَرْتُهُ بِالْأَبْصَارِ	مَا يَبْقَى فِي الْجَوَارِحِ ضُرْ

و قوله أيضا :⁽³⁾

نَبْدًا بِسْمِ الْكَرِيمِ أَنْجَدَ فِي الْكَرَائِمِ	حَايِزُ الْجُودِ وَالْفَخْرِ مُؤَلَى مَرْغَرَانِ
مَوْلُ الْبَرْهَانِ شَامَخَ الْقَدْرَ أَرْفَعَ الْأَسْمِ	مَنْ طَاعُوا لَهُ قَبَائِلَ وَالصَّحْرَاءُ وَالسُّودَانِ
وَجَمِيعُ النَّاسِ طَائِعَتْ لَهُ الْعَرَبُ وَالْعَجَمُ	النِّسَاءُ وَرَجَالُ كُلِّهُمْ شَائِبٌ وَ شَبَانُ

و قوله في قصيدة أخرى :⁽⁴⁾

صَبْرِي عَلَى الْمُخْمَرِ غَيْبَ بِأَخْبَارُهُ	ذِي مُدَّةٍ مَا بَانَ مَا أَظْهَرَ	مَنْ وَحَشَ فِي الدَّلِيلِ شَعَلَتْ جَمْرُهُ
وَأَنْسَى فَصِيحٌ يَفْخَرُ دَائِمًا بِأَشْكَارُهُ	عَنْ وَصْفِهِ هَيْهَاتَ مَا قَصَرَ	يَنْظُمُ مِنْ مَعْدِنِ الْكُنُوزِ الْفَجْرَةَ
مَرِيدَكَ لَيْكَ هَارِبٌ شَاكِيٌّ بِأَضْرَارُهُ	يَا سَيِّدِي عَيْنِي أَنْكَايِدُ الصَّبْرُ	وَهُمُ الزَّمَانُ مَا أَعْطَانِي فِتْرَةَ

وهكذا نلاحظ عدم وقوع بطبجي في عيب الإكفاء، والذي يقصد به «اختلاف روي البيت مع الروي الذي يليه بحرفين متقاربين في المخرج كالنون مع اللام»⁽⁵⁾، وهو العيب الذي رأى أحمد طاهر أن أغلب شعراء الملحون قد وقعوا فيه⁽⁶⁾ .

1 - Ahmed Tahar : La Poesie Populaire Algerienne (Melhun), p 145..

2- الديوان، ص 177 .

3- نفسه، ص 188 .

4- نفسه، ص 217 .

5- موسى الأحمدى: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط 04، 1994، ص 415 .

Ahmed Tahar : La Poesie Populaire Algerienne (Melhun), p 145

6- ينظر :

وإدراكا من بطبجي بأهمية القافية وقيمتها الموسيقية، حاول جاهدا تنويع قوافيه، وألزم نفسه بما لا يلتزم به في قواعد الموسيقى، وصاغ قوافيه في حلة موسيقية جذابة ومؤثرة وأسرة لذهن المتلقي، دالة على المعنى ومشكلة للصور البلاغية الناتجة عن التشكيل المنوع في القوافي، كل ذلك شاخص في شعره الصوفي الموجه للتوسل لله تعالى ومدح الرسول ρ ووليه، فقصائده موجهة للإشاد والترديد في المناسبات الدينية والتجمعات الشعبية في الأفراح وغيرها، مما زاد من قيمة شعره وزوده بالثقل المعنوي والموسيقي . وقد التزم الشاعر في كثير من قصائده بظاهرة الترصيع⁽¹⁾، التي أضفت على شعره جمالا موسيقيا، ونغما يأسر السامع، ويوحى له بأجواء موسيقية، يجعله ينسجم مع القصيدة انسجاما تاما فالترصيع في «الشعر كالسجع في النثر، وهو من حيث الوزن والروي، ثلاثة أقسام : المتوازي، المطرف ، والمتوازن »⁽²⁾ .

إن المواظبة على الترصيع تدل على مقدرة الشاعر اللفظية ومخزونه اللغوي وثراء معجمه الشعري، وإدراكه لقيمة الأداء الموسيقي وسحره التأثيري على المتلقي، ونمثل له من قصيدة "عليه صلى الله" التي التزم فيها بالترصيع على مستوى ثلاثة أشر (شكل المثلث) من كل بيت في كامل القصيدة حيث يقول :⁽³⁾

بِسْمِ رَبِّي نَبْدَأُ فِي مَنْاسِجِ النَّظَامِ	الدَّائِمِ الدَّوَامِ	الْقَدِيمِ أَلَا يَنْسَى حَدَّ مِنَ الْأَنَامِ
مَنْ أَخْلَقَ الْأَشْيَاءَ وَبَرَزَهَا مِنَ الْعَدَامِ	تَقْدِيرِ فِي الزَّمَامِ	سُبْحَانَ الْقَادِرِ رَبِّي مُخِي الْعِظَامِ
مَنْ بَعْدَ مَا تَقَنَّى تَرْجَعُ كُلُّهَا رَمَامِ	الْعِبَادِ وَالْهُوَامِ	بِقُدْرَتِهِ يَحْيِيهَا لِلْحَشْرِ وَالزَّحَامِ
بِقُدْرَتِهِ كَوْنُهَا مُقْتَسَمَةٌ قَسَامِ	لِلنُّورِ وَالظُّلَامِ	قَسَمَ لِلْجَنَّةِ وَآخِرَ يَسْكَنُ الْحُطَامِ
سَعْدُنَا بِالْمُصْطَفَى دَاعِجِ النَّيَامِ	وَأَرْمِ الْأَقْدَامِ	الْشَفِيعِ الْهَادِي مُحَمَّدُ التَّهَامِ
بَاهِي الْغُرَّةِ طَهَ زَيْنِ التُّبَسَامِ	فَارَسِ الزَّحَامِ	الْمُفْضِلِ سَيِّدِ الْعَرَبِ وَالْعَجَامِ

فالتناسق الحادث في القصيدة يظهر من خلال توحيد قافية الشطر الأول مع قافيتي الشطر الثاني والثالث، مما أكسب الوزن جمالا والإيقاع استحسانا، وملأت القوافي الجو إيمانا ودعاء لله تعالى بالصلاة والسلام على النبي ρ ، فزادت من موافقة المقام للنص الشعري وهيأت الجو أكثر لأسر المتلقي في قدسية النص المليء بالقيم الدينية والروحانيات الأبدية، ويرد الترصيع في قصيدة أخرى، حيث يقول الشاعر:⁽⁴⁾

بِالْحَمْدِ نَخْتَمُ وَبِالصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ	عَلَيْكَ يَا إِمَامَ الْإِرْسَالِ بَلَقَاسَمِ
لِللَّهِ طَبْنِي يَا طَبِيبَ كُلِّ السَّقَامِ	يَا سَيِّدَ عَرَبِيَّهَا بِالتَّمَامِ وَالْعَجَمِ

1- يسمى في النقد الحديث بالتشاكل (ALOTIQUE)، وهو أن يتوخم في تصيير متقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد من التصويت (ينظر: راجح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 34) .

2- راجح بوحوش : نفسه ، ص 43 .

3- الديوان، ص 253 .

4- نفسه، ص 243 .

يَا فَآخَرَ النَّسَبِ يَا إِمَامَ كُلِّ إِمَامٍ اللَّهُ كَيْفَ فِي مَذَاحِكَ تَسْلَامٌ
و في قصيدة أخرى يقول : (1)

جَدُّكَ أَحْمَدُ خَيْرُ الْعِبَادِ بِه نَسْأَلُكَ يَا سَيِّدِي تَعِثْ ذَا الْعَبْدِ
لَا تَخْلَيْنِي لِلْخُسَادِ لَا تَضِيعْ حَقِّي نَسْبِي عَلَيْكَ نَاشِدِ
لِيَهْ مَا شَفَكَ ذَا التَّمَجَّادِ غِيثُنِي يَا سَيِّدَ عَلَالِ أَمَحَمَدِ

ويخلف الترصيع في النماذج السابقة «قوة صوتية، وبلاغية، قد أثرى التعبير بنغمات نفسية أخاذة، وإيقاع يعطي النفس متعة فنية مؤثرة، تبعث في الفؤاد السكينة، والطمأنينة» (2) وإذا لم يدرج الشاعر الترصيع فإنه على الأقل يوحد بين قافية الأَشْطَر الأولى للأبيات عموديا والحالة نفسها بالنسبة للأَشْطَر الثانية، فيكون لنا توافق عمودي في القصيدة، كقوله (3)

نَبْدَأُ بِسْمِ الرَّحْمَنِ هِيَ الْمَبْدَأُ فِي أَوَّلِ السَّطْرِ
ثُمَّ الصَّلَاةُ الْعَدْنَانُ نَعْمَ رَسُولُهُ وَ حَبِيبُهُ
و الرِّضَى لِلْسُّجْعَانِ أَبِي بَكْرٍ وَ عُثْمَانُ وَ عُمرُ
وَ عَلِيٌّ رَأْعِي السَّرْحَانِ عَازِمٌ فِي الْحَرْبِ أَطْلَيْبُهُ
بَعْدَ الصَّلَاةِ الْعَدْنَانِ وَ الرِّضَى لِأَهْلُهُ وَ مَنْ آهَجَرُ
أَصْغِي لِي يَا فَطَّانَ ذَا الْوَزْنِ أَبْغَيْتُ أَنْجِيْبُهُ

فللقافية تبدو ذات قوة صوتية حادة، بنغم يلامس سمع المتلقي عن طريق صوت

الروي الساكن المسبوق بحرف المد المغرق في التنفس في قوله : (4)

مَالٌ مَلِيحُ الْمَلَاخِ فِي وَعْدِي مَا جَاءَهُ مَلَامٌ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ مَا جَاءَهُ نَيْفٌ مَا أَعْطَفَ بِمُوسَى مَا قَالَ عَيْبُ
خَلَا بِيَا الْحَمَلُ مَا يَلُ وَ أَغْفَلُ بِدُرِّ التَّمَامِ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ أَغْفَلُ سَقَامَ كُلِّ عَوْجَةٍ هَذَا أَمْرًا عَجِيبُ
بَاطِلٌ أَحَقُّ رَبِّعَ قَلْبِي هَذَا لِي نَحْوُ عَامٍ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ خَلَانِي بِالْبُكَاءِ أَنْصَادِي وَ قَلْبِي فِي الْهَيْبِ
رَأْنِي مَتَهُومٌ شَاعَرُهُ عِنْدَ الْمَدِينَةِ وَ الْخِيَامِ لَعْرَجُ خَضِرِ الْعَلَامِ مَشْهُورُ الْيَوْمِ شَعْتُ عَبْدُهُ فِي الْأَقْصَى وَ الْقَرِيبِ
وهكذا نرصد توافق كلمات القافية المتوازنة والمنسجمة موسيقيا وإيقاعيا وصوتيا،

ويتجلى ذلك في الألفاظ التالية (عيب، عجيب، اللهيب، كسيب، القريب)، وقد صاغ بطبجي الكثير من قصائده على هذا النظام الجميل القوي الأداء، موحدًا بين الأضرب والأعاريض في قافية الأَشْطَر الثانية عموديا، وهذه الظاهرة تعم كل البنى العروضية والتراكيب الموسيقية، فهي بالنسبة للشاعر قاعدة عروضية لا يشذ ولا ينحاد عنها قيد أنملة، لما لها من أثر صوتي في أذن المتلقي، مخلفة أصدااء موسيقية منعشة كما تدل على تمكن الشاعر من إحداث القوافي المتشابهة، ونلمح ذلك أيضا في قوله : (5)

1- المصدر السابق، ص 213 .

2- راجع بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 44 .

3- الديوان، ص 136 .

4- نفسه ، ص 146 .

5- نفسه، ص 151 .

بَرَمَ يَا كَامِلَ الْخَصَائِلِ بَيًّا ذَا الْوَحْشِ طَالَ
 اللَّهُ عَلَيْكَ يَا قُوَيْدَرَ دَاوَيْنِي نَسْتَرَاخَ
 أَعْدَمَ جَسَدِي هُوَاكَ وَ أَسْكَنَ قَلْبِي لُونِي دَبَالَ
 مَن كَثَرَةُ مَا جِئْتَنِي نَقْضُوا فِي جَسَدِي أَجْرَاخَ
 أَنَا دَائِمٌ أَنْسَالَ وَ أَنْتَ فِي وَعْدِي مَا تَسَالَ
 أَنَا بِاللَّهِ وَ بَيْتُكَ دَاوَيْنِي يَا نُوزَ اللَّمَاحَ

ولعل دراسة الجانب النفسي والصوتي والمعنوي للقافية أمر مهم، يعطيها أهمية في العملية الإبداعية، حيث تنتزه عن كونها تحديدا شكليا للأصوات ، أو المقاطع، أو الحركات، أو السكّنات، إلى دلالة على مكونات الشاعر، وطبيعة تفكيره وحياته وعلى معرفة دقيقة بخصائص اللغة العربية، وتذوق لموسيقى الكلمات، والحروف، ونشعر بالطاقة الصوتية التي تدوي من القصيدة، ولتحقيق هذه الدراسة، يجب علينا «التغلغل في لب التجربة ... والوقوف على خصائص الحروف، ومحاولة تفسير سر اختيار قافية بعينها دون أخرى، وهل هناك علاقة بين اختيار الشاعر وتجربته الشعرية»⁽¹⁾، وهل هناك سر نفسي وراء هذا التركيب الموسيقي المبتوث في القصيدة ؟

إن الدارس لشعر بطبجي، يتذوق تلك الدلالة المعنوية، والرمزية الصوتية، والإيحاءات الفكرية المنبعثة من اختيار القافية الدالة والمجسدة في كثير من الأحيان لمكوناته الشعورية، وتظهر أكثر في تلك الحروف المختارة لتكوين القافية باعتبارها مجمع القول ونهاية البيت الشعري، ويصدق ذلك على أغلب قصائده التي يبث فيها لوعته وغرامه لمحجوبه الولي، وحبه لله ورسوله الكريم ρ، ويظهر جليا في قصيدته المدحية المطعمة بكثرة الصلاة على الحبيب المصطفى ρ، موضحا خيرها العميم على الذاكرين والذاكرات، ومسخرًا حرف الهاء الساكن رويا لما فيه من استغراق في بث الشوق والحب للنبي ρ، والشكوى والبوح بأمراضه التي لم يجد لها دواء إلا عند أحبابه، حيث يقول:⁽²⁾

إِذَا سَأَلْتُكَ مَا أَحَلَّى وَ طَيَّبَ مِنْ الْعَسَلِ	قُلِ الصَّلَاةُ أَحْمَدُ وَ الرِّضَى لِلْأَهْلَةِ
أَحْلُوهُ فِي الْقَلْبِ وَ كَثِيرَةٌ فِي الْفَضْلِ	مَنْ صَلَّى عَنْهُ كَثِيرٌ اللَّهُ قَبْلُهُ
أَتَوَصَّلُ مُؤَلَّاهَا الرِّقْعَةُ بَعْدَ السَّفْلِ	يَا سَعْدَ اللَّيْلِ بِهَا فِي النَّاسِ اشْتَغَلَهُ
مَنْ صَلَّى عَنْهُ كَثِيرٌ يَنَالُ الْوَصْلَ	لِوَاءِ الرَّحْمَةِ عَلَيْهِ اللَّهُ سَبْلُهُ
تَرْقِيَهُ الْمَلْسُوعُ تَفْسُدُ سَمَ الْغُلِّ	دَرِيْقُهُ لِلنَّارِ يَوْمَ عَظِيمٍ هَوْلُهُ

فقد نقلت القافية معاني التقرب لله تعالى ومدح النبي ρ، وتبيان قدره وقيمه وفضله على العالمين بواسطة المقطع الصوتي الطويل المغلق(له) ممثلا في الكلمات (أهله، قبله، اشتغله، سبله، هوله)، وما زاد في جمال القصيدة توظيف حرف اللام في نهاية الأشرطة

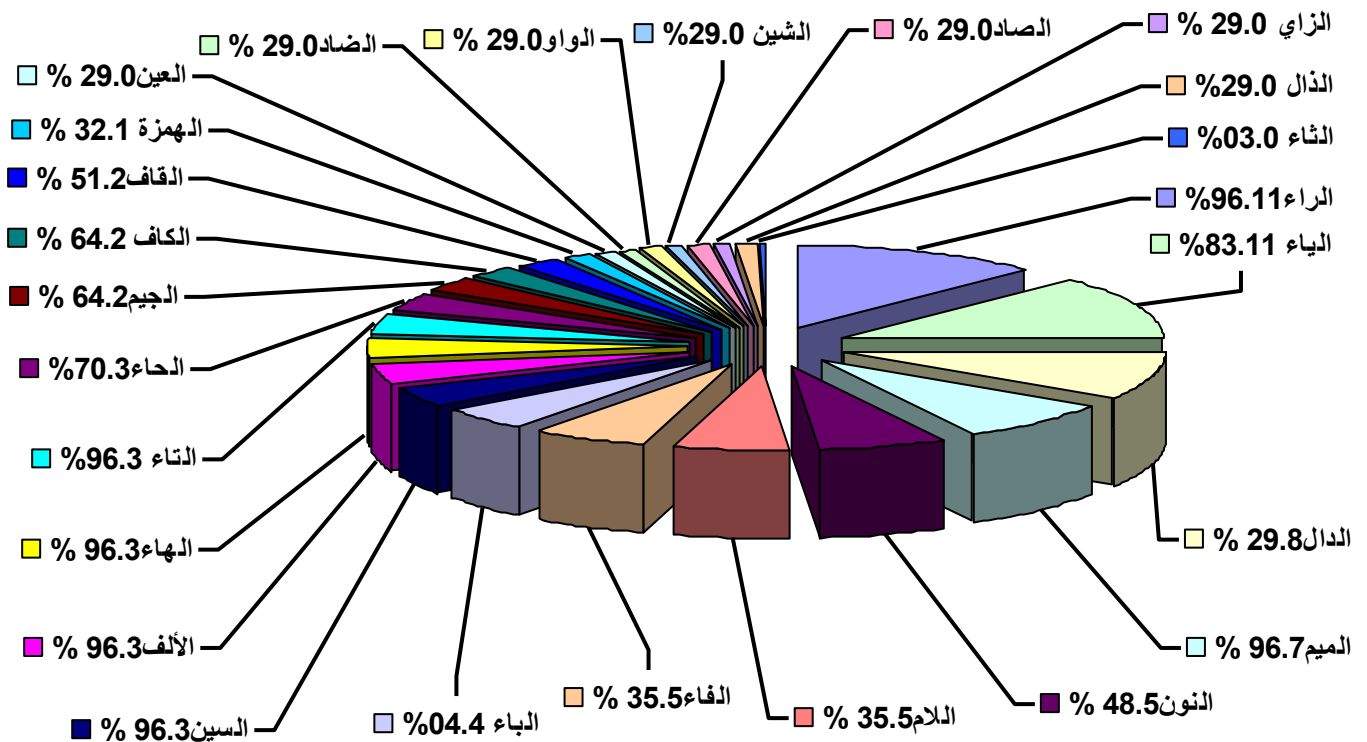
1- صابر عبد الدائم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1413 هـ-
 1993م، ص 161 .
 2- الديوان، ص 250 .

الأولى عموديا بواسطة المقطع الصوتي الطويل المغلق (سل، ضل، فل..)، المؤكد على الابتهاال ومدح النبي p، ممثلا في(العسل، الفضل، السفل، الوصل، الغل) .
إن الشاعر الذي يمتلك هذه القدرات الصوتية، والإيقاعية يكون حتما حريصا«على إبهار المتلقي عن طريق الأذن بالتطريب، أو عن طريق الفكر بالبديع قد يدل على براعة الشاعر، وحذقه وبصره بأدواته الفنية حقاً» (1) .

وإليك هذا الجدول الذي يرصد استخدام حروف الروي عند بطبجي ممثلا فيما يلي:

رقم	الحرف	التردد(مرة)	النسبة المئوية	رقم	الحرف	التردد(مرة)	النسبة المئوية
01	الراء	38	% 11.69	14	الجيم	08	% 02.46
02	الياء	37	% 11.38	15	الكاف	08	% 02.46
03	الذال	29	% 08.92	16	القاف	07	% 02.15
04	الميم	26	% 07.69	17	الهمزة	04	% 01.23
05	النون	25	% 05.84	18	العين	03	% 00.92
06	اللام	19	% 05.53	19	الضاد	03	% 00.92
07	الفاء	18	% 05.53	20	الواو	03	% 00.92
08	الباء	18	% 04.30	21	الشين	03	% 00.92
09	السين	14	% 03.69	22	الصاد	02	% 00.92
10	الألف	12	% 03.69	23	الزاي	02	% 00.92
11	الهاء	12	% 03.69	24	الذال	02	% 00.92
12	التاء	12	% 03.69	25	الثاء	01	% 00.30
13	الحاء	10	% 03.07				

ويمكننا تمثيل قيم الجدول في دائرة نسبية لكي نتضح الرؤية أكثر :



وبناء على النتائج الإحصائية يمكننا أن نرصد مجموعة من الملاحظات و هي :

1- لقد وظف بطبجي من مجموع الحروف العربية خمسا وعشرين حرفا (25)، ما عدا حرفين هما الطاء والضياء، مما يعكس تنوع رويه في قصائده واستفادته من طاقات كل حرف ومميزاته الصوتية، وأدائه الموسيقي الذي انعكس إيجابيا على المعنى، كما يعكس وعيه في توظيف الحروف، مراعيًا قيمتها الدلالية وما تؤديه في ذهن المتلقي، كما لم يحصر روي قصائده في مجموعة ضيقة من الحروف التي كانت ستؤثر سلبا على موسيقاه الخارجية، فظهر الديوان بحلة متنوعة تجعل المتلقي يقبل على استماع القصيدة، كما ينوع الشاعر في روي القصيدة الواحدة من أربعة إلى ستة أحرف، إذ لا يكتف بقيادة روي واحد دفعا للمل، وقد شحن الخطاب بإيقاع متنوع مطرب يصلح للإنشاد والغناء، ويظهر في قوله: (1)

وَ إِذَا حَقَرْتَنِي بِذُنُوبِي تَحَاسَبْ	إِذَا أَنْسَيْتَنِي وَ اللَّهُ مَا نَنْسَاكَ
يَا بُوعَلَامَ قَلْبِي مِنْ شَوْقِكَ طَائِبْ	وَ إِذَا جَفَيْتَنِي شَرَّعَ اللَّهُ مَعَاكَ
يَا حَايِزَ الْفَخْرِ يَا دَبَابَ التَّالِي	عَارِي عَلَيْكَ يَا الْقُطْبَ رَجَا لَ اللَّهِ
مَا كَانَ فِي الذَّرَاعِمِ مَثْلُكَ شَمْلَالِي	أَنْتَ الْغَوْثُ وَ أَنْتَ الْعَارِفُ بِاللَّهِ
يَا صَرَخَةَ الشَّبَابِ وَ كَهْلَ مَعَ الشَّايِبِ	يَا كَامِلَ الْخَصَائِلِ أَنَا فِي حَمَاكَ
قَلْبِي فِي مَقْلُتِكَ طُولَ الزَّمَانِي رَاغِبْ	بَيْنَ الْأَسْيَادِ عَالِي الْعُلْيَةِ عِلَاكَ
يَا كَامِلَ الْخَصَائِلِ يَا عَبْدَ الْقَادِرْ	بَرِّكَ مِنَ الْجَفَاءِ يَا عِزَّ الزَّيَّارْ

2- انقسمت حروف الروي الموظفة في الديوان بحسب خصائصها الصوتية إلى عشرة حروف (10) هامة بين رخوة وشديدة، أما بقية الحروف فكانت جهرية بين رخوة وشديدة، وبذلك تكون نسبة الحروف المجهورة 60 %، بينما تشغل المهموسة نسبة 40 % فقط، ويفسر ورود هذه النسبة العالية للحروف المجهورة، لطبيعة الخطاب المتبع من الشاعر الذي تغلب عليه سمة الإنشاد، الذي يحتاج إلى الوضوح وتضخيم الصوت، مما يجعل الشاعر حريصا على أن يكون إيقاع آخر البيت مجلجلا واضحا يقرع الأسماع، فيشد النفوس ويأسرها، وعلمه بقيمة القافية والروي، ودورهما الحاسم في نجاح أداء البيت الشعري الشعبي، كما أن هذه الحروف «تشبه الحركات في أهم خاصية من خواصها، وهي قوة الوضوح السمعي، وذلك لتشابه ما يجري حال النطق بهذه الأصوات، مع ما يحدث

أثناء نطق الحركات والذي يتمثل في حرية مرور الهواء مع اختلاف المجرى، ولذا أطلق على هذه الحروف أشباه الحركات، أو أشباه أصوات اللين أو السائلة»⁽¹⁾ .

3- كما لا نغفل أداة تناقل النصوص الملحونة وهي المشافهة والرواية والحفظ، والتي تكون عن طريق الإلقاء الجهوري الذي لديه طقوسه و أداءاته، مما يكسبه جمالية شعرية، ويؤكد ارتكازه على الإيقاع والوزن، فنجاح الشاعر الشعبي مرهون بحسن وجمال إلقاءه للقصيد، مما يجعله يعتمد على الأصوات وخصائصها ومميزاتها الصوتية، لإحداث التأثير وشد انتباه المتلقي، وحفظه للنص ليضمن له الخلود والتناقل بين الناس عبر الأزمان، لهذا يراهن بطبجي على نهاية البيت، ويزوده بالأصوات المجهورة الواضحة في السمع والمجلجلة في الأذن، إنه يعتمد على الروي لأنه الفصيل في نجاح أدائه الشعري .

4- لعل حرف الراء كان أكثر الحروف حضورا كروي للقصائد، بصورة الساكن الذي تردد ثمانين وثلاثين مرة (38) بنسبة 11.69% يليه حرف الياء سبعا وثلاثين مرة (37) بنسبة 11.38%، والراء حرف مجهور متوسط الشدة والرخاوة يصنف من الحروف الانحباسية المجهورة التي «تشبه الحركة في قوة الوضوح السمعي ولهذا وجد من يقول: إنها شبه حركة»⁽²⁾ ومن مميزات الراء أنه حرف مجلجل فيه رنين وترديد للصوت حين يصدره المتكلم، مما يساعد على التركيز على المعنى والوصف الذي يحتاجه الشاعر، كما يصلح للإنشاد والمحافظة على الإيقاع، بواسطة التكرار والرنين الذي يحدثهما .

4- وأخيرا لو تفحصنا القافية في تقطيعنا السابق للأبيات، لوجدنا أنها في أغلب قصائد بطبجي مقطع متناول بغض النظر عن الروي، وهذا الإغراق في الطول يمنح للشاعر مساحة صوتية تتفق مع طابعه الإنشادي الشفوي، ومع هدف قصائده الصوفية، ووقوفه بالسكون يعطيه نوعا من الحرية في اختيار حركة الروي، إذ لا يجهد نفسه في ضبطه بالفتح أو الضم أو الكسر، رغم أن السكون أشد وأظهر وأكثر تأثيرا من الروي المتحرك، كما يعطي اختيارا للقارئ الذي يتمتع بهذه الميزة والخاصية التي تعمل لصالح القافية بالظهور القوي والبارز لها، مما يخلق شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى.

3- التنويع في القوافي :

تمرد بطبجي في ديوانه على وحدة القافية، إذ نجده ينوع فيها، وسبيله في ذلك الخروج عن نمط البيت الكلاسيكي المعروف في التراث الشعري العربي، والنظم على

1- شكري الطونيسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة -دراسة في بلاغة النص-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص 89 .

2- صابر عبد الدائم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 32 .

(1) طريقة ما يسمى بالبيت الدوري، الممثل في الخمس والمسمط والرابعي والثلاثي وغيرها من الأشكال التي اشتهرت بين شعراء الملحون في الجزائر.

وقد تجلت هذه الثورة-إن صح القول-على القافية من خلال انتشار ما يسمى بالأشكال أو الأنواع الشعرية في القصيدة الشعبية، إذ «بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالي منذ عصور بعيدة، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي، ودرجت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة» (2).

ولعل غرض الشاعر من هذا التنوع القفوي تحرير الشعر من الرتابة والتكرار الممل لموسيقى واحدة مهيمنة على القصيدة، فتسوقها إلى منحنى ودلالة واحدة فلا تتحسس فيها مكان الحياة، التي تمتاز بالتنوع والإيقاع الجميل المتغير، دون أن يغفل الخصوصية التي تميز بها ديوان بطبجي، الذي خصص شطرا كبيرا منه للإنشاد الصوفي، الموظف للشعر المجزوء والرباعيات والخمسات، ولذلك جعل شكله أقرب إلى الموشحات والأزجال، لأنها أطوع للأداء والتلحين وأقرب إلى روح الإنشاد والغناء الصوفي.

إن هذا التنوع يمنح الشاعر فرصة لتغيير الوزن والإيقاع كل مرة، ويسهل عليه إيراد المعاني والصور الشعرية، فلا يجبر نفسه على تتبع قافية معينة من بداية القصيدة إلى نهايتها، فيسهل عليه تطويلها كيفما يشاء، مما يتوافق مع التلحين والإنشاد، الذي يحتاج إلى كثرة المعاني المتتالية والتنوع في الأوزان من حين لآخر حتى لا يمل المستمعون ويضجرون من سيطرة إيقاع واحد ويقعون في وهم المعاني.

وعلى الرغم من كثرة التنوع الذي زخر به ديوان بطبجي، إلا أنه وردت فيه قصيدتان التزم فيهما قافية موحدة، وهذا ما عده بعض الدارسين تقليدا للشعر العربي القديم، ويظهر هذا في قصيدة "إذا سألوكم ما أحلى وطيب من العسل" التي بنيت من اثنتين وأربعين بيتا (42)، اتحدت فيها الأَشْطَر الأولى في روي (اللام) والثانية في روي (الهاء)، حيث يقول: (3)

صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَدَ الرَّمْلُ	فِي النَّبِيَّةِ وَالْوِطَاءِ وَنَدَكَانَ جَبَالَهُ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَدَ النَّمْلُ	وَدُبَيْبُهُ فِي الْأَرْضِ وَالْمَسَاكِنِ مَوْلَهُ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَدَ النَّحْلُ	وَالْجَبَاحَةُ وَارْعَاةُ وَحُلُوءُ عَسْلُهُ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَدَ الطَّفْلُ	وَالشَّايِبُ وَالْكَهْلُ النَّسَاءُ وَالرَّجَالَهُ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَدَ النَّقْلُ	نَقْلَ الْعَرْشِ وَفَضْلَ قُوَّةِ مَنْ حَمَلَهُ

1- يقصد به عدد الأبيات الموحدة في القافية والروي، فقد تكون خمسة فيسمى خمسه أو أربعة فيسمى الرباعي أو ثلاثة فيسمى الثلاثي أو مثلث وغيرها من الأشكال الشعرية (ينظر: سدرات مبروك: الشعر الشعبي في الجزائر- مجموعة محاضرات- الأيام الدراسية حول الثقافة الشعبية في الجزائر- مخطوط، جامعة عنابة، 1985، ص 13).

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط 08، 1989، ص 188.

3- الديوان، ص 251.

صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ قَدْ أَعْدَادُ الْبَدَلُ تَبْدِيلُ الْأَشْيَاءِ الدَّهْرُ وَمَا طَوْلُهُ
وفي قصيدة "عليه صلى الله طول الدهر" من الشكل المثلث، فالأشطر الثلاثة تتحد
عموديا وأفقيا في روي واحد هو (الميم) : (1)

بَسْمَ رَبِّي نَبْدَأُ فِي مَنْاسَجِ النَّظَامِ	الدَّائِمِ الدَّوَامِ	الْقَدِيمِ أَلَا يَنْسَى حَدَّ مَنْ الْأَنَامِ
مَنْ أَخْلَقَ الْأَشْيَاءَ وَبَرَزَهَا مِنَ الْعَدَامِ	تَقْدِيرِ فِي الزَّمَامِ	سُبْحَانَ الْقَادِرِ رَبِّي مُحْيِي الْعُظَامِ
مَنْ بَعْدَ مَا تَقَنَّى تَرْجَعُ كُلُّهَا رَمَامِ	الْعَبَادِ وَالْهُوَامِ	بِقُدْرَتِهِ يَحْيِيهَا لِلْحَشَرِ وَالزَّحَامِ
بِقُدْرَتِهِ كَوْنَهَا مُقْتَسَمَةً قَسَامِ	لِلنُّورِ وَالظُّلَامِ	قَسَمَ لِلْجَنَّةِ وَآخِرَ يَسْكُنَ الْحَطَامِ
سَعْدُنَا بِالْمُصْطَفَى دَاعِجِ النِّيَامِ	وَأَرَمَ الْأَقْدَامِ	الْشَفِيعِ الْهَادِي مُحَمَّدُ التَّهَامِ
بَاهِي الْغُرَّةِ طَهَ زَيْنِ التُّبَسَامِ	فَارَسَ الزَّحَامِ	الْمُفْضِلُ سَيِّدَ الْعَرَبِ وَالْعَجَامِ

إن هذا الالتزام الذي يعد شاذاً في ديوانه بالمقارنة مع ما تعود عليه من تنويع في
القوافي، «لا يفسر تقليد هذا الشعر القديم، وإنما يؤكد ذلك بناء القصيدة نفسها، فمعظم
قصائد شعر الملحن الديني تسير على نسق القصيدة العربية التقليدية، من حيث بدايتها أو
الموضوعات الكثيرة التي تعرض لها...» (2).

وقد اعتمد بطبجي على التنوي ع في القوافي خدمة للمتلقى وللقصيدة في آن واحد،
معتمداً على هذا النوع الدوري من الشعر الذي يثور ويتمرد على القافية التقليدية، بل
يلونها بألوان زاهية جميلة، وقل العثور على قصيدة في ديوانه لم تتحل بهذه الميزة
الإيقاعية، التي يثبت من خلالها بطبجي قدرته على التنويع في أنواع الشعر، والتأكيد على
امتلاكه لخاصية اللغة وثراء معجمه اللغوي، وحضور بديهته في إيراد القوافي المتجانسة
والمتوافقة والمتعددة في القصيدة الواحدة وهذا لدليل على شاعريته .

لعل هذا التنويع منح الوزن خفة، والإيقاع تموجاً وتنوعاً، وهو الهدف من الثورة على
القافية، إذ عندما يحس الشاعر بانفلات الوزن يلجأ إلى التنويع، ولقد تبين لنا من خلال
التقطيع أن الكثير من القصائد الرباعية والخماسية ليست موزونة بدقة متناهية، لكن
الاختلافات الوزنية والفجوات الإيقاعية لا تظهر بجلاء، ذلك أن الشاعر يستعويض عنها
بالقوافي الداخلية الموزعة على أشطر القصيدة التي تشيع في الأذن شعوراً بالوزن
والإيقاع، وهذا يظهر جلياً في قوله : (3)

يَا غِيَاثَ الْمَلْهُوْفِ	يَا إِمَامَ أَهْلِ التَّصَرُّوفِ
يا/غي/يا/ث/مل/هـ/وف	يا/م/ام/ها/لت/تص/روف
يَا غِيَاثَ قَاصِدَ مَشْغُوفٍ	لَا تَرْجِعْ نِيْشِي لَهْفَانِ
جي/تك/قا/صد/مش/غوف	لات/رج/جع/نیش/له/فان
يَا غِيَاثَ الْمَلْهُوْفِ	يَا إِمَامَ أَهْلِ التَّصَرُّوفِ
يا/غي/يا/ث/مل/هـ/وف	يا/م/ام/ها/لت/تص/روف
يَا غِيَاثَ قَاصِدَ مَشْغُوفٍ	لَا تَرْجِعْ نِيْشِي لَهْفَانِ
جي/تك/قا/صد/مش/غوف	لات/رج/جع/نیش/له/فان

1- نفسه، ص 252 .

2- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 505 .

3- الديوان، ص 180 .

فِي هَوَاكُم يَا غَالِي الشَّانُ
فهو / اكم / يا / غا / لش / شان
//_/_/_/_/_/_/_/_
غَيْثِي يَا مِيرَ الْخَصَلَاتِ
غيث / ني / يا / مير / ل / خص / لات
//_/_/_/_/_/_/_/_
لَا تَسْفِي فِينَا الْعَدَيَانَ
لا / تش / في / في / نل / عد / يان
//_/_/_/_/_/_/_/_
غَيْثًا يَا مَمُو الْأَعْيَانُ
غيث / نا / يا / مم / مو / لع / يان
//_/_/_/_/_/_/_/_

وكثيرا ما يعتني بطبجي بالموسيقى اللفظية، وبإيراد القوافي المتشابهة في القصيدة الواحدة بالصوت المسموع المجهور، ذلك أنه «في القافية لا يعنيه الحرف بالذات، وإنما يهتم بالنبرة خافتة أو قوية، ومن ثمة فقد يكون آخر القصيدة "هـاء" ساكنة أو "ألفا" ساكنة أو حرفا ممدودا، لأن غرضه هو المد فالنطق هو الأساس في القافية، بغض النظر عن الحرف الأخير ألفا أو هاء أو ياء ساكنة أو نحوها»⁽¹⁾، و يظهر هذا في قوله : ⁽²⁾

نَسْعَاكَ بِالْمُفْضَلِ سَيِّدَ رُقِيَّةَ
وَذَا النُّورَيْنِ سَيِّدَ بَنِي أُمَيَّةَ
وَالْأَنْصَارِ وَالْمُهَاجِرِينَ الْكُلِّيَّ
أَنَا أَقْصَدْتُ لَكَ يَا عَزَّ عَلِيًّا

1- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 501 .
2- الديوان، ص 109 .

العريقين، وقد حاولنا في دراستنا إخضاع الكثير من قصائده لطابع الزجل، لكننا وجدنا أنه يختلف عنهما في الأساسيات مثل الوزن والإيقاع مثلا .

كما يجنح بطبجي إلى شكل آخر في التنوع القفوي، وذلك بتقسيم القصيدة إلى مجموعات مختلفة تتحد في القافية، كأن تتكون المجموعة الأولى من أربع أبيات ثنائية أو ثلاثية أو رباعية تتحد في القافية، ثم تليها مجموعة أخرى بنفس العدد والشكل وتتحد في قافية أخرى أيضا، وتليها أخرى وهكذا يستمر التلوين والتنوع إلى آخر القصيدة، يقول: (1)

{	مَاذَا مَنْ رَبِّحَ الرَّبْحَ يَا لِي أَبْغَى يَمْلَأُ صَلِّ عَلَى النَّبِيِّ مَا تَكُونُ لَكَ غَفْلَةً أَنَا عَلَيْكَ مَدَاحُ يَا رَسُولَ اللَّهِ	{	رَبِّي اعْطَى لِلْإِسْلَامِ كَنْزَ مَا يَنْفَدُ يَا مَنْ بَغَيْتَ دُنْيَاً وَ آخِرَةً تَسْعَدُ بَدْوَاكَ طَبْنِي يَا لِمُصْطَفَى الْأَمْجَدُ
{	يَا سَيِّدَ الْأَنْبِيَاءِ يَا إِمَامَ فِي الدَّارَيْنِ يَا غَوْثَ مَنْ أَحْصَلَ يَوْمَ عُقْبَةَ فِي يَوْمٍ تَدْهَشُ الْخَلْقُ أَنْتَ تَكُونُ أَرْزِينَ	{	بَدْوَاكَ طَبْنِي يَا طَبِيبَ كُلِّ عُلُولٍ يَا خَيْرَ الْبَشَرِ يَا مَرَاخَ كُلِّ الْعُقُولِ بَيْنَ الْجَحِيمِ وَ قَنَاظِرِ الْوَعَرِ وَ الْهَوْلِ
{	سِوَى شَفَاعَتِكَ تُدْرِكُ أَمْتُكَ جُمْلَةً يَا صَاحِبَ الْمَقَامِ الرَّفِيعِ وَ الْخُلَّةِ أَنَا عَلَيْكَ مَدَاحُ يَا رَسُولَ اللَّهِ	{	لَا أَبْ يَنْفَعُ وَلَا حَيِّبُ وَلَا جَدُ مَا وَاجِبُ الْفَخْرِ غَيْرُ بكَ طَوْلُ الْأَبْدِ بَدْوَاكَ طَبْنِي يَا الْمُصْطَفَى الْأَمْجَدُ

كما يمتد التنوع بين المجموعات في عددها وشكلها وقافيتها، وطالت هذه الظاهرة أغلب قصائد الديوان، مما أدخل فيها حركية ونماء، وبين مقدرة عجيبة للشاعر، محاولاً بذلك مقارنة شعره إلى نظام الأزجال والموشحات الذي يعمل بالأغصان والقفلة والأدوار. لقد مكن التنوع القفوي الشاعر من كشف ما في نفسه من ابتهاج وتقرب لله تعالى، وحب وعشق وشوق للنبي p، واستغاثة واستعطاف لوليه، حيث أفسح لهم مساحات واسعة في قصائده، لبث دققاته الشعورية المشحونة بالغزل الصوفي .

كما اعتمد بطبجي على نظام اللازمة التي يدرجها في آخر كل مجموعة من الأبيات المتحدة، يذيل بها المقطوعة، وينوع في عدد أبياتها، إذ قد تتكون من بيتين متلازمين، ونلاحظ ذلك في قصيدة "يا سلطان الديوان" التي يقول فيها : (2)

نَبْدَأُ بِسْمِ الرَّحْمَنِ
ثُمَّ الصَّلَاةَ الْعَذَنَانِ

يَا سُلْطَانَ الدِّيَوَانِ

قَلْبِي بَاقِي لَهْفَانِ

يَا سُلْطَانَ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ
شَرِبْنِي مِنْ مَائِكَ نَنْجُبِرَ

يَا سُلْطَانَ الدِّيَوَانِ

قَلْبِي بَاقِي لَهْفَانِ

أَنْعَرْنِي يَا شَجَرَةَ الدَّقَا
مُشْهَابُكَ فِي الْقَلْبِ مَا أَطْفَى

يَا سُلْطَانَ الدِّيَوَانِ

قَلْبِي بَاقِي لَهْفَانِ

هِيَ الْمَبْدَأُ فِي أَوَّلِ السُّطْرِ
نَعَمْ رَسُولُهُ وَخَبِيرُهُ
غَيْثُ أَخْدِيمِكَ يَا حَايِزَ الْفَخْرِ
مَنْ حُبُّكَ طَالَ الْهَيْبَةِ
دَاوَيْنِي بِدَوَاكَ طُبْنِي
يَا ابْنَ خَيْرَةٍ لَا تَجَوِزْنِي
غَيْثُ أَخْدِيمِكَ يَا حَايِزَ الْفَخْرِ
مَنْ حُبُّكَ طَالَ الْهَيْبَةِ
يَا جُلُولَ عَلَى الْخَدِيمِ رُوفٍ
جَافَيْنِي دَيْمًا بِلَا كُلُوفٍ
غَيْثُ أَخْدِيمِكَ يَا حَايِزَ الْفَخْرِ
مَنْ حُبُّكَ طَالَ الْهَيْبَةِ

وقد تكون بيتا شعريا كقوله : (1)

ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ أَفْنَيْتُ
يَا لَعْرَجَ رَأَاكَ اسْهَيْتُ
عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعِلَامَ
أَبْلَسَيْتُ خَفَيْتُ
أَنْتَ مَذْكُورٌ أَتَغَيْثُ
عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعِلَامَ

خَلَخَلَ عَظْمِي وَارْشَيْتُ
جَفَيْتَنِي غَيْرَ بِلَا سَيَّةٍ
ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
رَأَاكَ أَنْسَيْتَنِي وَالْأَجْفَيْتُ
مَنْ حَصَلَ فِي ذِيكَ أُودِي
ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ

و قد تكون نصف بيت (شطر)، كقوله : (2)

بَرَمَ يَا كَامِلَ الْخَصَائِلِ بَيَّا ذَا الْوَحْشِ طَالَ
أَعْدَمَ جَسَدِي هُوَاكَ وَاسْكَنْ قَلْبِي لُونِي دَبَالَ
أَنَا دَائِمٌ أَنْسَالُ وَأَنْتَ فِي وَعْدِي مَا تَسَالُ
أَنْتَ الزَّادُ وَنُورُ بَصْرِي وَأَنْتَ لِلْخَيْرِ فَالُ

لِلَّهِ عَلَيْكَ يَا قُوَيْدَرَ دَاوَيْنِي نَسْتُرَاخُ
مَنْ كَثْرَةُ مَا جِئْتَنِي نَقُضُوا فِي جَسَدِي أَجْرَاخُ
أَنَا بِاللَّهِ وَبَبَيْكَ دَاوَيْنِي يَا نُورَ اللَّيْمَاخُ
أَنْتَ زَهْوِي وَفَخْرُ لُسْنِي يَا قِصَاتَ الرِّبَاخُ
لِلَّهِ عَلَيْكَ يَا الْغَالِي دَاوَيْنِي نَسْتُرَاخُ

وقد أدرك بطبعي قيمة اللازمة فأدخل عليها حركية وتنويعا وأخرجها من الجمود،
فنراه في كل قصائده لا يقصر قصيدته على لازمة واحدة بل يجدد فيها، فنلمح عدة لوازم
مع المحافظة على مكانها في بناء القصيدة، ولعله أدرك أن التنويع في القوافي يلزمه
تنويعا في اللوازم، التي تعتمد عليها القصيدة، فهي تلخيص للأبواب السابقة وأداة ربط

وإيصال للاحق، ولأهميتها أولاها بطبجي هذا التلوين والاهتمام، مما عزز الهيكل البنائي، وكسر الرتابة عن طريق تغيير القافية واللازمة في نهاية كل مقطع «بغرض التخفيف من سطوة النغمات ذاتها، التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول قصيدة إلى آخرها» (1)، فاللازمة عند الشاعر حماية للمجموعة الشعرية من التبعثر والتشتت، ويعكس هذا التنويع والتوظيف وعي بطبجي بدورها الدلالي الرمزي الذي يلخص الأبيات في كثافة فنية دالة على المعنى الإجمالي، ولو في نصف بيت شعري (نصف شطر) ونمثل لذلك : (2)

فِي الدَّلِيلِ مُكْوِي كَيَاتٍ بِلَا مَحَاوِرْ	فِي الشُّعَارِ نَغَزْلَ وَ أَنْسَدِي
حَذَا مَا بَحَالِي فِي ذَا الْعُشَاقِ صَابِرْ	لَأَنَّ أَضْحَيْتُ كَالطَّيْرِ الْفَرْدِي
صَادَمِي الْجَنَحَ بَاقِي دُونَ النَّاسِ قَاصِرْ	رُؤْفَ عَنْ خُدَيْمِكَ يَا سَيِّدِي
مَنْ جَفَاءً قُوَيْدَرُ رَأْنِي يَا نَاسَ حَايِرْ	عَدَا مُهْجَتِي وَ أَنْقَصَ جَهْدِي
لِيَمْتَنِي أَيْبَرَمَ لِي زَهُوَ الْكُلِّ خَاطِرْ	رَأَيْسَ الْأَقْطَابِ الْيَغْدَادِي
بِهِ كُلُّ دِيْوَانٍ أَضْحَى يَا نَاسَ عَامِرْ	رُؤْفَ عَنْ خُدَيْمِكَ يَا سَيِّدِي

كما شاع النظام التنوعي في الروي واللازمة في قصائد بطبجي، وهذا ما لاحظناه سابقا لإثرائها بألوان متنوعة وشد بنائها وإقامة حبال التواصل بين أجزائها، وتحاور مقاطعها المتعاقبة، لغاية شد المتلقي وإيصال معانيه وخاصة إذا كانت القصيدة طويلة . وتبعا للتنوع في الأبيات وشكلها ورويها ولازمتها يتغير الوزن والإيقاع أيضا من عشري إلى سباعي إلى اثنتي عشرة مقطعا، وقد يغير الشاعر في مكان اللازمة فيبدأ ويختم بها أبياته، وهذه الظاهرة كثيرة التردد في قصائده مقتديا بالأزجال والموشحات، حيث يقول: (3)

أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعِطَاءِ وَ الْبُرْهَانَ	لَأَشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَاهُمْ طَائِرِينَ عَقَبَانَ	بُعَيْرَ جُنْحَةٍ فِي الْأَعْلَى خَالَقِي أَخْفَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَاهُمْ عَمَرُوا الدِّيْوَانَ	بِأَنْوَارِ أَبْتَهَجُوا سُبْحَانَ مَنْ أَنْشَاهُمْ
مَا أَشْفَى سَلَوَى مَنْ لَا خَاطِبُوهُ بِاللِّسَانِ	مَا اسْتَنْشَقَ مَسْكَ وَ لَا عَذْبَهُ أَهْوَاهُمْ
كَيْفَ يَسْلَى مَنْ لَا شَرِبَةَ كَيْسَانَ	كَيْفَ يَهْنَى مَنْ لَا لَهُ زَادٌ مَنْ أَدْعَاهُمْ
أَشْ رَأَى مَنْ لَا رَأَى نَاسَ الْعِطَاءِ وَ الْبُرْهَانَ	لَأَشْ يَفْخَرُ مَنْ لَا طَبْعُوهُ فِي حَمَاهُمْ

ويطبع التنويع بصماته الجمالية والهندسية على قصائد الشاعر، وأثرى الإيقاع وجعله «قوة فاعلة قادرة على ترك أثر ممتع في القصيدة على المستوى العقلي والنفسي» (4)، كما كما يزود الخطاب بحركية فنية بواسطة الوسائل التحسينية التجميلية التي عكست قدرته

1-يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 02، 1983، ص 172 .

2- الديوان، ص 118.

3- نفسه، ص 168 .

4-محمد ياسر شرف : النثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، السعودية، 1981، ص 170 .

على إنتاج الدلالة، وترجمة أحوال ذاته المتألّمة المحبة العاشقة، وأفاد المتلقي بتجربته الروحية في عالم التصوف ومدح الأولياء .

فمن خلال الظواهر المرصودة في الموسيقى الخارجية، نستطيع القول أن شاعرنا تأثر في شعره الشعبي بالموشحات والأزجال-كما سبق وأشرنا-محاو لا تقليدهما لكن لم ينجح في ذلك، فمثلا المعروف في الموشح أن وزن القفل والدور يكون موحدًا بينما نرى اختلافه في قصائد الشاعر، لكنه رغم ذلك حاول استلهاً نظام الموشح كثيراً في ديوانه وخاصة أن «القافية في الموشحة أكثر تعقيداً بكثير من المسمط ومن القافية الموحدة، فقافية الأقفال الموحدة تختلف عن قوافي الأغصان، وقد ترد قوافٍ داخلية في الأقفال أو في الأغصان»⁽¹⁾، لذلك وجدنا شاعرنا يميل لهذا النظام من التقفية في جل قصائده التي «ألفت بقصد الغناء والتلحين، وبوجه خاص بما له بموضوعنا الشعر الديني مدحا أو تصوفاً خاصاً، لأن الهدف هو الوجد الصوفي الذي يقضي تمايلاً، واهتزازاً خاصاً يصاحب الإنشاد أو يدعو إلى ترديد تعابير معينة بهدف التأثير والاندماج والتجاوب مع الشاعر أو مع المنشد الذي يردد الألفاظ والمعاني الدينية»⁽²⁾.

وعلى الرغم من ذلك فبطبجي استفاد من آليات وخصائص وأشكال الموشحات والأزجال والتمثلة في المطلع والدور والأقفال والتنويع في القوافي، ونستطيع التمثيل لأحدى قصائده التي يقول فيها :⁽³⁾

دور	{	بِسْمِ اللَّهِ نَبْدَأُ فِي أَوَّلِ السُّطْرِ	وَالصَّلَاةَ عَلَى النَّبِيِّ سَيِّدِ الزُّهْرَةِ	سُلْطَانَ الْمُرْسَلِينَ رَأْسَ بَحْرِي
		وَالرُّضَى لِأَصْحَابِهِ الصَّدِيقِ وَعُمَرُ	وَذَا النُّورَيْنِ وَالْمُكْنِي حَيْدَرُ	مَوْلَايَ عَلَى الشَّجِينِ نُورُ أَنْصَارِي
		بَعْدَ الصَّلَاةِ الْهَادِي خَيْرَ الْبَشَرِ	وَالرُّضَى بِالتَّمَامِ لِأَصْحَابِهِ عَشْرَةَ	نَشْرَحُ مَدْحَهُ غَايَةَ افْتَخَارِي
		صَاحِبِ الْخُلُوةِ وَالْمَقَامِ يَنْذَكُرُ	مَغْرَبَ وَشَرْقَ وَتَلَوَّ مَعَ صَحْرَاءَ	كَنَزِ الْقَصَادِ لَيْسَ يَبْخَلُ وَارِي
قفل	{	وَأَنْتَ أَنْتَبَا مَذْكُورُ	بَيْنَ أَقْطَابِ الْجُمْهُورِ	رَقَبَةُ مَوْلَى وَآبَغْرِي
		يَجْبِرُ اللَّيْ مَكْسُورُ	بُرْهَانُكَ يَا الْمَحْضُورُ	شَاعِرُكَ ظَاهِرُ يَانُورِي
		فِي الْبَرَيْنِ وَالْبُحُورِ	صَرَخَةُ لِي مَقْهُورُ	غَيْثُ خَدِيمِكَ
دور	{	غَيْثِي يَا مَنْ سُرْتُكَ لَبْدَا يَنْذَكُرُ	سَلَكْنِي يَا عَنَائِي مِنْ ذَا الْكُثْرِ	طَالَ عَلَيَا الْعَذَابُ وَاشْتَدَّ أَمْرِي
		السَّقَامُ أَفْهَرْنِي وَأَعْدَمْتُ مِنَ الْبَصَرِ	أَحْرَمَ النَّوْمَ وَعَيْشَتِي رَجَعْتُ مَرَّةَ	رَأْسِي مِنَ الْمَحَانِ شَابَ فِي صُغْرِي
		عُدْتُ بَيْنَ الْخُسُوفِ مَطْرُوحٌ لِلضَّرِّ	لَا صَحَّةَ لَا كُتَافَ بَرَّانِي بَرَّأَ	لَا مَنْ يَعْرِفُ مَنْ أَحْبَابَ قَدْرِي
		هَرَبْتُ لَيْكَ يَا دَبَابَ جَمِيعَ مَنْ قَصَرَ	يَا غَوْتُ جَمِيعَ مَنْ أَقْصَدَ لَكَ يَسْتَدْرَأُ	يَا طُوذَ الْعَزَّ وَالسَّنَةَ وَالْوَقْرِي
قفل	{	جَيْتُكَ شَاكِي بَكَدَارُ	أَيَا فَارَسَ الْأَقْطَارُ	حَلْ مِنْ الضِّيْقِ أَعْزِي
		سَلَكْنِي مِنَ الْأَوْعَارُ	بَيْنَ قَوْمِ الْأَشْرَارُ	وَأَرْقَعْنِي بَيْنَ أَنْطَارِي

1-سيد بحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي -محاولة لإنتاج معرفة علمية-، ص 100 .

2- عبد الله الركبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 491 .

3- الديوان، ص 224 .

أُطْلِبُ رَبَّ الْقَهَّارُ يَشْفِينِي مِنَ الْأَضْرَارِ سُبْحَانَ الْحَيِّ الْبَارِي

وهكذا تتوالى القصيدة، فتتحد الأدوار في القافية والروي والوزن والإيقاع وتختلف عن الأقفال، ويختم كل دور بلازمة متكررة على مستوى المطلع والخرجة، مما يجعل القصيدة تخرج عن هذين الفنين .

وقد حاولنا تقريب وتأويل شكل القصيدة عند بطبجي، وتبرير التنوع الحاصل على مستوى بناها الموسيقية الخارجية، ومظاهرها الإيقاعية المشحونة بالحزن والألم والشكوى والأنين من الوجد الصوفي والحب النبوي، الذي يكنه الشاعر في صدره وباح به على متون قصائده، بلغة تتقارب في كثير من ميزاتها وخصائصها من الفصحى، مسخرا أوزانها وتمتد وتستمد من الأزجال والموشحات الأندلسية، وإيقاعاتها وموسيقاها المطربة العاكسة لتجربته الروحية والصوفية .

4-الأشكال الشعرية :

إن التنوع والثراء الإيقاعي الذي لمسناه في ديوان بطبجي من خلال دراستنا للوزن والقافية وكل مقومات موسيقى القصيدة الشعبية عنده، يدفعنا أن نقف على بعض الأشكال الشعرية التي ظهرت فيها القافية متنوعة ثرية، والتي ساهمت بشكل كبير في دعم وإظهار الوزن، حيث استطعنا أن نضع أيدينا على بعض الأشكال الشعرية التي يسميها محمد عيلان إيقاعات وميادين أي أوزان شعرية في ذكره للصعوبات التي واجهته في جمع التراث الشعري في الشرق الجزائري، وصعوبة إيجاد الأوزان المناسبة لها، حيث يقول:«وقد حاولت خلال رحلاتي بمنطقة الشرق الجزائري لجمع التراث الشعبي، أن أتبع الشعر الذي يشيع في المنطقة، واهتدي إلى الإيقاعات التي تضبطه، ولكني كلما حاولت إلا واستعصى علي الأمر، لأن الشعراء هم أنفسهم يذكرون أن لهم سابق علم بما نسميه أوزاننا، وأنهم يخضعون قصائدهم للحن الذي ستبقى عليه القصيدة وفقا للموضوع، وتأثر الشاعر به»⁽¹⁾ .

ولعل هذه الصعوبة ترجع إلى التنوع الثقافي والفكري والحضاري في الجزائر، فلكل منطقة تقاليد وعادات، وأدب شفهي مشترك في الفكرة لكنه يختلف في الأداء وطريقة التعبير، وكذلك «إيقاعات الشعر الشعبي تختلف باختلاف ألحانها وأيضاً باختلاف الظروف والأوضاع التي تنهياً لكل شاعر في منطقته»⁽²⁾، وعلى هذا الأساس كل منطقة تتعارف بمصطلحات معينة تطلقها على شكل شعري، أو كما يسميه الشعراء: "الميزان أو المقادي، أو اللحن، أو الغناء، أو القول" «وقد استقيت أسماءها من مسمياتهم لها، إذ كل إيقاع له طريقته في النظم وفي الغناء، وحتى في نوعية الآلات التي تصاحبه، كما سيأتي، وقد لا تصاحبه آلات في حالات أخرى، فيعتمد الشاعر على موسيقى الكلمات وتنغيمها

1-محمد عيلان: الشعر الشعبي في الجزائر(دراسة في الإيقاع)، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 11، محرم 1418 هـ-ماي 1997، ص 112.

2- المصدر السابق، ص 112.

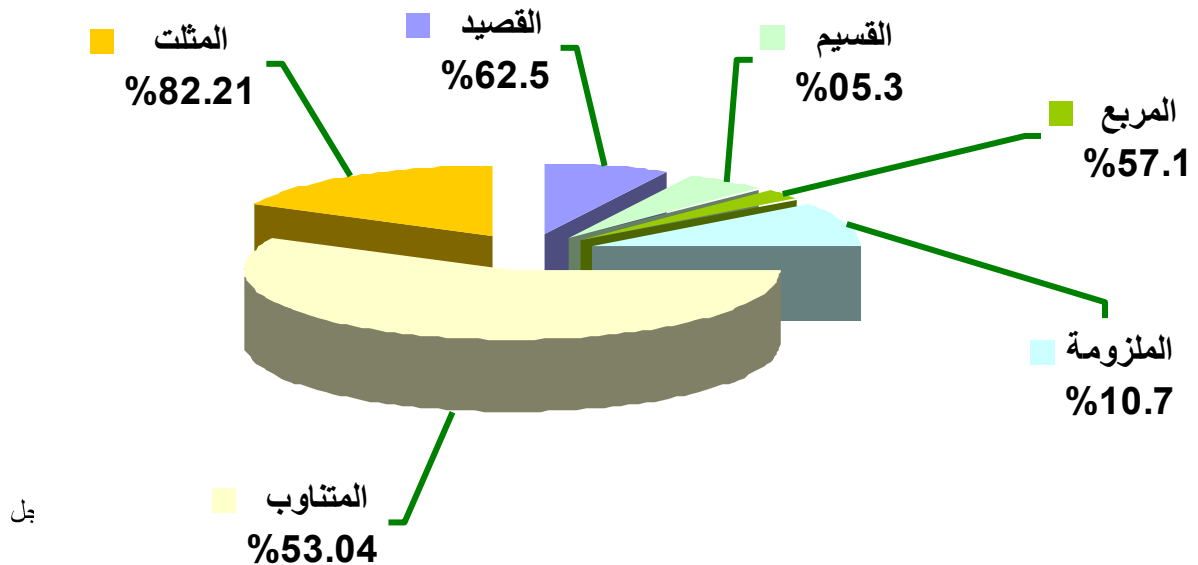
أثناء الإلقاء، والواقع أن سماع الشاعر ومجالسته أثناء الإلقاء يسهل فهم الشعر، وتحديد إيقاعه أفضل من سماعه من راو آخر أو قراءته بمعزل عن مبدعه، ولا يخفى ما في ذلك للقارئ أو السامع لغير المبدع»⁽¹⁾ .

وقد اهتمت الدارسون والمتابعون لحركة الشعر الشعبي الجزائري إلى مجموعة من الإيقاعات التي تضبطه، ومن خلال الشعراء الذين اتصلنا بهم في منطقة بسكرة والغرب الجزائري⁽²⁾ وجدناهم يتقنون ويتغنون بهذه الإيقاعات ويستخدمونها في إبداعهم الشعري، ومنهم شاعرنا عبد القادر بطبجي الذي وظف في ديوانه الشعري الإيقاعات والأشكال المعتمدة من طرف شعراء الملحون في الجزائر، بل وأبدع في تنويعها ومقاربتها لفني الموشحات و الأزجال .

وبعد التعرف على الأشكال الشعرية المستعملة في الشعر الشعبي الجزائري بصفة عامة، والتي تم استخراجها وشرحها من مدونة الشاعر، ويمكن تلخيصها في الجدول التالي :

الرقم	الشكل الشعري	نسبة مشاركته في الديوان
01	المتناوب	% 40.35
02	المثلث	% 12.28
03	الملزومة	% 07.01
04	القصيد	%05.26
05	القسيم	% 03.50
06	المربع	% 01.75

كما يمكننا تمثيلها بدائرة نسبية حتى تتضح نسبة المشاركة :



فإليك الإيقاعات أو الأشكال التي صاغ على منوالها بطبجي شعره :

ثالثا-4-1- القصيد :

1- المتناوب :

أحد الأشكال الشعرية الشعبية المعروفة، والمشهورة في الجزائر، وقد نظم على شكله الشاعر بطبجي كثيرا، فأغلب قصائد ديوانه امتثلت وراء هذا الشكل، وذلك بنحو ثلاث وعشرين قصيدة أي بنسبة مشاركة تقدر بـ 40.35 %، إذ يتطلب مقدرة لغوية، وتحكما فائقا في الوزن، والإيقاع، وتصريف محكم وجيد للقافية ثم الروي، ولا يتأتى إلا لشاعر غزير المعجم اللغوي خصب الخيال دافق المعاني، إذ تتناوب فيه الفقرات الشعرية بقوافيها فقرة وراء أخرى .

وهذه التسمية التي أطلقها محمد عيلان على هذا الشكل نتيجة عدم إشارة الدارسين له، إذ يقول :«شكل المتناوب هذا -حسب اطلاعي المحدود- لم أجد أحدا من الدارسين قد أشار إليه وإنما هي تسمية ذاتية أطلقتها على هذا الشكل»⁽¹⁾ .

وينسجم شكل المتناوب مع الغناء وأسلوب تغيير النغمات أو ما يعرف في الغناء الشعبي بالوصلات، فهو «من الشعر تتوافق تسميته والنوبة الغنائية المعروفة في التراث الغنائي والموسيقي العربي، التي تتناوب فيها الألحان الداخلية والفواصل الموسيقية المختلفة الإيقاع ضمن لحن شامل واحد يجمعها»⁽²⁾

وقد زخر ديوان بطبجي بالكثير من أشكال المتناوب المتنوعة في أشكال فنية، أي «أن قصائد هذا النوع قد تكون ثنائية الأسطر على شكل القصيد، أو شكل القسم الثنائي، وقد تكون رباعية الأسطر كالقسيم الرباعي»⁽³⁾ .

كما توسع بطبجي في توظيف هذه الظاهرة الموسيقية الجميلة الوزن والإيقاع الممتع، الذي يكسب القصيدة لحنًا داخليًا متنوعًا ومتغيرًا ، فمما قاله الشاعر في المتناوب، نذكر منه على سبيل التذليل قصيدة "أتوحشت جماعة لوكيد"، يقول:⁽⁴⁾

فَلَا سَ السَّلَاسِلَ الْحَدِيدَ	سَلَاكَ كَأَمَّنْ يَسِيرُ مَنْ يَدُ الْخَزِينَةِ
عَلَاءُ الْوَأَحَدِ الْوَحِيدِ	أَرْفَعُ جَهْهُ عَلَى جَمِيعِ الْأَوْلِيَاءِ
أَنَاسُ أَصْغَاوْا لِي نَعِيدُ	ليكم أعاشقين هذا القصيدة

1- سدرات مبروك : الشعر الشعبي في الجزائر ، ص 37 .

2 - نفسه، 35 .

3 - نفسه، ص 37 .

4- الديوان، ص 67 .

كَانَتْ وَاحِدَ الْعُجُوزِ عَمِيَّةً مِنَ الْأَبْصَارِ
بَانِيَّةً خِيَمَةً مَعْبُودَةً شَقَّ الدُّوَارِ
وَاحِدَ الْيَوْمِ كَانَ عَيْنِدْ
وَسَيِّي حَالَهَا أَنْكِ يَنْدِ
أَمْشَى سَيِّدِي مَعَ أَصْحَابَةِ الْكِرَامِ
مَا تَرَزَّقَ غَيْرَ بَنْتِ صَغِيرَةَ بَكْرَةَ
مَا عِنْدَهَا أَهْلٌ وَلَا صَدِيقٌ وَلَا عَشْرَاءُ
وَالنَّاسُ أَمْسَلِيَّةٌ بِالْأَمْوَالِ أَهْنِيَّةُ
تَبْكِي مِنَ الْفَقْرِ وَهُوَ خَوْهَا مَشْوِيَّةُ
وَالْمَطَرُ يُطِيحُ وَالسَّمَاءُ عَادَ غَمَامَةً

فقد التزام الشاعر في كل مقطوعة بالقافية نفسها في الأشطر الأولى عموديا، وقافية أخرى موحدة في الأشطر الثانية، وخالف ذلك في المقطوعة الثانية، ليعود إليها في المقطوعة الثالثة، غير أن الشاعر لا يلتزم بهذا النظام في كامل القصيدة، إذ ينوع كعادته ويدخل قواف جديدة على القافية الأصلية الأولى التي التزم بها مثل : (1)

وَعِنْدَهَا نَصِيبٌ مِنَ السَّمِيدِ
وَطَبَخْتُ لِيَهُمُ التَّرِيدِ
بُؤْمَدَيْنِ حَلَّ بَصَرَهَا التَّكَفَّافِ
أَنْطَقَ سُلْطَانُ الْأَوْلِيَاءِ سَيِّدَ الْأَشْرَافِ
سَلَكَ خَوْهَا مِنَ الْحَدِيدِ
شُوقُوا مَا دَارَ ذَا الْعَقِيدِ
وَذَبَحْتُ لِيَهُمُ الْمَعَزَةَ الْفَرْدِيَّةُ
وَهِيَ فَارِحَةٌ بِذَا النَّاسِ أَرْضِيَّةُ
ارْمَى يَدَهُ عَلَى وَجْهَا وَلَاتِ أَتَشُوقُ
بُوسَهَمِينَ الشَّجَاعِينَ غِيَاثَ الْمُتَشُوقِ
وَرَبَعِينَ مَعَاهُ أَنْجَا وَمِنَ الْعَنْقِيَا
سُلْطَانُ الصَّالِحِينَ زَنْجَارَ الْعَدِيَا

فشاعرنا حافظ جيدا على القافية السابقة لكنه أدخل قافية جديدة في المقطع الثاني من المتناوب في الأضرب (اف) والأعاريض (وف)، وهكذا يبنى المتناوب في كامل القصيدة، و النموذج نفسه صيغت على منواله أغلب قصائد المتناوب في الديوان . ويتبع الشاعر الطريقة نفسها في صياغة المتناوب في قوله : (2)

لَوْ عَلِمُوا بَيَّا أَهْلَ الْهُوَى لَوْ كَانَ أَتَبَدَّلْتُ كُنْيَتِي قَيْسُ الثَّانِي
هَذَا لِي عَشْرَ سَنِينَ بِالْتَّمَامِ أَنْتَبِعَ فِي مَرُومٍ مَا أَرْمَقْتُهُ بِأَعْيَانِي
بَدَلْتُ هُنَاءَ النَّوْمِ بِالسَّهْرِ الْكُرُوبِ أَصْغَى يَا مَنْ تُكُونُ كَيْسَ سَيِّسَانِي
أَلْطَفَ يَا رَبَّ الْخَلْقِ بَيَّا
مَالِي غَيْرُكَ يَحْصِي الدَّوَيَا
وَحَشَّ الْمَحْبُوبُ أَقْوَى عَلَيَّا
يَغْنِي طَوْدُ الْهَجَرِ وَ الْفَكْرِ وَ النَّيْهَانُ بِلَا مُقَابَلَةٍ زَادَ أَفْنَانِي
يَحْسَنَ عَوْنِي يَا عَاشِقَيْنِ نَبْكِي وَ نُوخَ عَلَى الْحَبِيبِ بَاطِلَ عَذَابِي
بَاقِي بَيْنَ الْخَوْفِ وَ الرَّجَاءِ نَشَوَى طُولَ الزَّمَانِ فَوْقَ النَّيْرَانِي
مِنْ كَثْرَةِ مَا قَصِيْتُ مِنَ الْمَحَانِ الْعَشْقُ الْجَوَادُ
فِي كُلِّ النَّهَارِ وَ كُلِّ لَيْلٍ وَحْشُهُ لَيَّا يَنْزَادُ
أَنَا الْمَحْرُوجُ بِلَيْعَةِ الْهُوَى فِي دَوَاخِرِ الْعُضَادُ
وَ بُكُلٍ مِنْ بَحَالِي عَاشَقُ
يَا مَنْ أَمْرُكَ بَيْنَ الْكَافِ وَ النُّونِ
وَ بَقَيْتَ بَيْنَ زَوْجِ شَوَاهِقِ مَرْهُونِ
وَ أَبْقَيْتَ أَنْفَتَكَ الْحَجَرَ مِنَ الْبُكَاءِ وَ التَّنْهَادُ
وَ شَعَلْتَ فِي الْمُهْجَةِ مَحَبَّتَهُ وَ الْقَلْبُ وَ الْكِبَادُ
نَتَرَجَّى فِي التَّفَرُّجِ يَا دَرَى نَبْلَغَ ذَا الْمَرَادُ

1- نفسه، ص 68 .

2- نفسه، ص 81 - 82 .

وقد ركز الشاعر في قصائد المتناوب على مدح الولي وبث الحب والشوق له وإرسال توسلاته له بالزيارة، كما طرح فيها نظراته الصوفية وفهمه لكثير من المسائل، وقد ساعده على ذلك الشكل هذا التنوع الموسيقي والإيقاع الذي امتاز بالتغير والتناوب بين نمطين أو أكثر من القوافي والأوزان، و يبرز أكثر في قوله: (1)

وَأَنْتَ أَهْدَيْتَنِي يَا مُوَلَّ بَغْدَادُ	أَنَا نَذَحَرْتُ أَسْمَكَ فِي الشَّدَّةِ فَالِي
مَجْرُوحٌ فِي الدَّوَاخِرِ سَهْمُ التَّنْهَادُ	خَلَيْتَنِي أَمْرِيْلَفُ مَا نِي فِي حَالِي
وَأَهْدَيْتَ خَاطِرِي يَتَحَمَسُ تَحْمَاسُ	الْعَارُ لِيكَ يَا مَنْ حَرَمْتَ أَنْعَاسِي
جرح الهوى اسكن في دواخر الطماس	هُوَكَ يَا قُوَيْدَرُ شَيْبَ لِي رَأْسِي
مَا قَالَ شَاعِرِي رَأْهُهُ فِي النَّكَادُ	مَا بَانَ أَظْهَرَ بَنٍ مُوسَى لَتَوَالِي
غُيُولُ الْمُشَالِي جُلُولُ الْوَاكِدُ	يَا مَنْ دَرَى انْشَوْفُهُ كَالطَّيْرِ أَقْبَالِي
زين المقام لعرج قطب الصلاح	أَنْقُولُ رَيْتَ دَبَابُ الْعَقْدُ الْوَاكِحُ
نجا بهمته من القوم الجياح	بَعْدَ الْكَدَارِ نَضَحَى بَوْصَالَهُ فَارَحُ
أَنْتَ ذَخِيرَتِي مَالِي غَيْرُكَ زَادُ	يَا بُوْعَلَامُ أَكْ أَنْتَايَا دَلَالِي
غَوَتْ الْأَغْوَاثُ وَالْأَقْطَابُ مَعَ الْأَفْرَادُ	فِي الْمُلْكِ فَوَزَكَ رَبِّي ذَا الْجَلَالِي

فالملاحظ على هذه المقطوعة الأولى أنها تضمنت أربعة أبيات اتحدت في الأضرب عموديا في قافية واحدة (الي)، وكذلك الأعاريض (إاد) لتختلف في المجموعة الثانية ذات الأربعة أبيات، وتعود نفس القوافي في المجموعة الثالثة التي وظفت في المجموعة الأولى في الضرب (إلة) والعروض (إاد)، وهكذا يتواصل التناوب بين القافية الأصلية والقوافي الدخيلة في القصيدة إلى آخرها.

وقد واطب بطبجي على هذا النظام في التناوب في جل قصائده التي نظمت على شكل المتناوب، مبدعا في إيقاعها ومبرزاً مقدرته اللغوية والعروضية، في فنية مبهرة، قصد التنويع في خطابه وشحنه بالحركية والجمالية الإيقاعية، حتى ينسجم مع ما نظم لأجله ويتوافق مع الطابع الإنشادي والغنائي الصوفي الذي يسعى إليه الشاعر، وليلقى القبول والترحاب والإقبال من طرف المتلقي .

2-المثلث :

يعد المثلث أحد الأشكال الشعرية، التي انتشرت في تراثنا الشعبي عند بعض الشعراء، ومنهم شاعرنا بطبجي، ولعل السبب يعود لصعوبة نظمه وضبط ميزانه، إذ يحتاج إلى ملكة لغوية وحسن بديهة لخلق التوافق بين الأشطر الثلاثة المتتالية .

ويتشابه المثلث مع الربوعي في الخصائص والمميزات، ويختلف عنه في عدد الأَشْطَر في كل بيت، إذ المثلث تتدرج فيه ثلاثة أَشْطَر فقط، حيث يتحد الشطران الأول والثاني في القافية ويخالفهما الشطر الأخير في القافية، وهو ما يحدث موسيقى وإيقاعاً شبيهاً بالربوعي، لكنه يمتاز بالقصر والسرعة، ولم نعثر على إشارة لشكل المثلث في الدراسات التي اهتمت بدراسة شكل القصيدة الشعبية في الجزائر، وقد صادفتنا قصائد المثلث في ديوان بطبجي، فأطلقنا عليه هذه التسمية على غرار الربوعي، ولعل عدم اهتمام الدارسين به يعود لعدم انتشاره عند أغلب شعراء الملحون، لصعوبة النظم فيه، أو تخصصه بغرض الإنشاد والغناء الصوفي.

وقد نظم بطبجي على منواله سبع قصائد في ديوانه، بنسبة تقدر بـ 12.28% ، وقد خصصت هذه القصائد لمَدح وليه الصالح، والتغني بالشمال المحمدية والصلاة والسلام على المصطفى ρ ، و من القصائد المثلثة، نذكر قوله : (1)

صَبْرِي عَلَى الْمُخَمَّرِ غَيْبَ بِأَخْبَارُهُ	ذِي مُدَّةٍ مَا بَانَ مَا أَظْهَرَ	مَنْ وَحَشَ فِي الدَّلِيلِ شَعَلَتْ جَمْرُهُ
أَنْسَى فَصِيحٌ يَفْخَرُ دَائِمٌ بِأَشْكَارُهُ	عَنْ وَصْفِهِ هَيْهَاتَ مَا قَصَرَ	يَنْظُمُ مَنْ مَعْدَنَ الْكُنُوزِ الْفَجْرَةَ
يَا مَنْ أَعْطَاكَ رَبِّي وَذَلِكَ بِأَسْرَارُهُ	بِأَسْمِكَ تَنْدُو عُرْبَانُ وَالْحَضَرُ	بَادِيَةٌ وَالْمُدُونُ رَاجِلٌ وَ أَمْرُهُ
مُرِيدُكَ لَيْكَ هَارِبٌ شَاكِي بِأَضْرَارُهُ	يَأْسِيْدِي عَيَّيْتُ أَنْكَايْتُ الصَّبْرُ	وَهُمُ الزَّمَانُ مَا أَعْطَانِي فَتْرَةَ
مَا رَأَيْتُ فِي الدَّرَاغَمِ مَنْ نَسَى جَارُهُ	وَلَا رَأَيْتُ الْجَارَ يَنْهَجِرُ	عَلَّالُ الْمِيرُ زُورِي نَبْرًا

وهكذا نلمح اتحاد الأَشْطَر الثلاثة الأولى من كل بيت في القافية، واختلافها في الشطر

الأخير وتكرر هذه الظاهرة في كل أبيات القصيدة : (2)

يَا حَافِظَ اللُّغَةِ أَكْذَ فِي التَّكْرَارِ	بِأَقْوَامِي ذَا النُّظْمِ مُخْتَصَرُ	وَسَلَامٌ بَعْنَاصِرَ اللُّغَةِ الشَّعَارَةُ
مَا غَرَدَ الْيَمَامُ وَ سَبَحَ فِي أَوْكَارُهُ	وَمَا فَاحَ الْوَرْدُ وَالزَّهَرُ	وَمَا زَارَ الْبَدْرُ لَيْلَةَ عَشْرَةَ
وَمَا يَحْنَنُ الْعُودُ وَ نَعْنَمُ أَوْتَارُهُ	وَمَا سَبَحَتِ الْأَطْيَارُ فِي الشَّجَرِ	وَمَا لَأَحْ نُورُ الْمُشْتَرِي وَالزَّهْرَةَ
وَأَسْمِي شَهِيْرٌ لَلِي يَعْرِفُ مَقْدَارُهُ	عَبْدُ الْقَادِرِ قَالَ ذَا الشُّكْرِ	بَطْبُجِي اسْمُ جَدِي يَا حَضْرَةَ

فهذه الظاهرة الملفتة للانتباه هي الطريقة التنويعية التي يلون بها بطبجي قصائده، هي

دائماً المزوجة بين الأشكال الشعرية في القصيدة الواحدة، إذ في شكل المثلث يدخل أبياتاً ثنائية تقدر من ثلاثة إلى أربعة أبيات، والتي يعدها كفواصل أو وقفات أو إعادة ضبط للوزن في وسط القصيدة، مما أضفي تنوعاً جميلاً نلمس أثره الإيجابي على الوزن من خلال الموسيقى المنبعثة من هذا الشكل الممتع، وقد يدخل الشاعر مع المثلث الأبيات الثنائية، و يظهر ذلك في قوله : (3)

1-المصدر السابق، ص 217 .

2- نفسه، ص 219 .

3- المصدر السابق، ص 93-94 .

حَصْرَاهُ عَلَى الْأَيَّامِ فَاتَوْا بِالْفَرْحِ وَالْعَزِّ وَالْوَدَادِ/فِي رَضَى الْمَحْبُوبِ يَا الْجَوَادِ/كُنْتُ أَنَا فِي حِمَاهُ نَخْتُتُ فِي خِيَارِ الْمَوَادِّ
الْيَوْمَ أَجْفَى وَرَاحَ خِلَانِي عَاطِبٌ لِأَرْمِ الْوَسَادُ بِالْحُبِّ وَقُوَّةُ الْأَمْرَاضِ بِالْفَكْرِ انْفَرَّتَتْوَأَشْوَاقِي ذَاتِي رَأَيْتُ مَسْعِدَةً
نَتَرَجَّى وَالرَّجَاءُ أَفْهَرْنِي وَأَخَذَ ذَاتِي بِلَا طَرَادٍ/قَسَمَ جَيْشُهُ عَلَى الْأَعْضَادِ/زَلْزَلَ عَقْلِي أَنْبَاتُ هَالِكٍ وَجَمِيعُ النَّاسِ رَاقِدَةٌ
نَتَفَكَّرُ فِي الْحَبِيبِ وَجَفَاءَ بَغِيرٍ مَلَأَ أَنْزَادُ / دَمْعِي تَسْنِي مِنَ الْإِنَّمَادِ / فَوْقَ الْخُدُودِ كَمَا الْمَطَرُ وَالزَّرْقَةُ بِالشُّوقِ صَاعِدَةٌ

مَجْرُوحٌ بِلَا حَدِيدٍ جَسَدِي مَكُونِي جُوفِي بِلَا وَقِيدٍ
مَنْ كَثُرَ الشُّوقُ هَاجَ وَجَدِي وَالْوَحْشُ فِي مُهْجَتِي يُزِيدُ

وهناك قصائد أخرى من شكل المثلث يلتزم فيها بطبجي بإيراد ثلاثة أشطر في كل بيت منها، ويلتزم بذلك في كامل القصيدة دون أن يدخل أي شكل آخر عليها، ملتزماً بقواعد الشكل الشعري، مما جعل القصيدة تتضبط وراء إيقاع ووزن متواتر وعام منذ بدايتها لنهايتها، وأخضعها لنغم متحد على المستويين الأفقي والعمودي، ويظهر ذلك في قصيدة " روف يا مولى وهران نيف و افتكر "، حيث يقول : (1) :

بِسْمِ اللَّهِ نَبْدًا فِي أَوَّلِ السُّطُرِ	وَالصَّلَاةَ عَلَى النَّبِيِّ سَيِّدِ الزُّهْرَةِ	سُلْطَانَ الْمُرْسَلِينَ رَأْسَ بَحْرِي
وَالرَّضَى لِأَصْحَابِهِ الصَّدِيقِ وَ عُمَرُ	وَذَا النُّورَيْنِ وَالْمَكْنِي حَيِّدَرُ	مَوْلَايَ عَلَى الشَّجِيعِ نَوْرُ أَبْصَارِي
بَعْدَ الصَّلَاةِ الْهَادِي خَيْرَ النَّشْرِ	وَالرَّضَى بِالْإِنَّمَادِ لِأَصْحَابِهِ عَشْرَةَ	نَشْرُحَ مَدْحَهُ غَايَةً افْتِخَارِي
صَاحِبِ الْخُلُوةِ وَالْمَقَامِ يَنْذَكُرُ	مَغْرَبَ وَ شَرْقَ وَ تَلَوَّ مَعَ صَحْرَاءَ	كَثُرَ الْقَصَادُ لَيْسَ يَخْلُ وَ أَرِي
وَأَكْ أَنْتِيَا مَذْكُورُ	بَيْنَ أَقْطَابِ الْجُمْهُورِ	رَقِيبَةُ مَوْلَى وَ أَبْغَرِي
يَجْبُرُ اللَّيْ مَكْسُورُ	بُرْهَانُكَ يَا الْمُحْضُورُ	شَاعَرُكَ ظَاهِرُ يَانُورِي
فِي الْبَرَيْنِ وَالْبُحُورِ	صَرَخَةً لِي مَقْهُورُ	غَيْثُ خَدِيمِكَ
غَيْثِي يَا مَنْ سُرْتُكَ لَبْدًا يَنْذَكُرُ	سَلَكْنِي يَا عَنَابَتِي مِنْ ذَا الْكُثُرِ	طَالَ عَلَيَّ الْعَذَابُ وَ أَشَدُّ أُمْرِي
السَّقَامُ أَفْهَرْنِي وَاعْدَمْتُ مِنَ الْبُصَرِ	أَحْرَمَ النَّوْمَ وَ عَيْشَتِي رَجَعْتُ مَرَّةَ	رَأْسِي مِنَ الْمَحَانِ شَابٌ فِي صُغْرِي
عُدْتُ بَيْنَ الْحُسُودِ مَطْرُوحٌ لِلضُّرِّ	لَا صَحَّةَ لَا كِتَافَ بَرَانِي بَرَا	لَا مَنْ يَعْرِفُ مَنْ أَحْبَابُ قَدْرِي
حَبِيبُكَ شَاكِي بِكَدَارُ	أَيَّا فَارَسَ الْأَقْطَارُ	حَلَّ مِنَ الضِّيقِ أَعْزِي
سَلَكْنِي مِنَ الْأَوْعَارُ	بَيْنَ قَوْمِ الْأَشْرَارُ	وَأَرْفَعْنِي بَيْنَ أَنْظَارِي
أُطْلُبُ رَبَّ الْقَهَّارُ	يَشْفِينِي مِنَ الْأَضْرَارُ	سُبْحَانَ الْحَيِّ الْبَارِي

فمن خلال هذه النماذج يحافظ بطبجي على عدد الأشطر في شكل المثلث في قصيدة " عليه صلى الله طول الدهر"، ولكنه بدل أن يتوافق الشطر الأول والثاني في القافية، ألحق بها الشطر الثالث فأصبح كل البيت متحد القافية عمودياً وأفقياً، وهذا لا يتحقق إلا بمقدرة وتحكم في ناصية اللغة، وحنكة في تصريح مفرداتها ومشتقاتها، وتطويع تراكيبها لوزن وإيقاع معين، فالشاعر يثبت مقدرته وتجربته العروضية في قوله مثلاً : (2)

قَدْ سَبَغَ سَمَاوَاتِ الْمُرْتَفَعَةِ قَوَامُ وَ الْأَرْضُ فِي التَّخَامُ قَدْ مَأْ حَمَلَ الْبَهْمُوتِ الْعَظِيمِ طَامُ
قَدْ مَأْ نَارُ النُّورِ وَ زَادَ فِي الْقَتَامُ وَ ضُدُّ فِي الظَّلَامُ قَدْ جَمِيعَ الْأَشْيَاءِ فِي الظَّاهَرَةِ وَكَامُ

وبطبعي لا يلتزم في المساواة بين الأشر الثلاثة في كل قصائد المثلث، إذ نجده في قصيدة " من شرح صدري نمجد بوعلام " يطيل في الشطر الأول من المثلث وينقص في الشطر الثاني، ويورد الأخير صغيرا عنهما، وذلك بالتدرج أي يبدأ الشطر طويلا ثم ينتهي قصيرا، ونقدم أبياتا من القصيدة للتدليل عليها : (1)

وعندما نقوم بتقطيع أحد أبيات القصيدة تكون النتيجة :

وهكذا نلاحظ وجود ثلاثة عشر (13) مقطعاً في الشطر الأول، وتسعة مقاطع في الشطر الثاني، وأربعة في الشطر الأخير، وكذلك اختلاف قوافي الأشطر الثلاثة، حيث تتحد على المستوى العمودي فقط، وهذا ما لم نعهده في المثلث السابق، فهذا التعديل والتغيير الذي أدخله بطبجي على مستوى البنية الإيقاعية لهذا الشكل يساهم بشكل فعال في حركته ونمائه بواسطة التدرج المودع فيه، وكأن المنشد ينزل من سلم صوتي، حيث يبدأ بالتطويل، لينحدر إلى أقل وحدة صوتية تمتاز بالقصر، وهذا ما جسده المقاطع التي عكست وزن هذه القصيدة الهامسة في أذن المتلقي، وبهذا التلوين الإيقاعي الجميل والملفت للانتباه، يكون بطبجي قد كيف هذا المديح وفق الإنشاد والترديد، والتمايل الذي يقوم به المريدون حين يرددون أورادهم وقصائدهم الصوفية، كما أدت القوافي الهامسة بواسطة حرف السين بمختلف حركاته، دوراً مهماً في إبراز وزن القصيدة الممتع الموحى بالمعاني والأفكار، التي أراد بطبجي التعبير عنها اتجاه شيخه .

خُذْ أَوْصَايَاتِي وَصَوْنَهَا وَ أَفْهَمْ لَفْظُ فَيَاسِي
قَيْسُ الْخُلُطَةِ وَ كُونُ كَيْسُ
شَمْرَ عَنْ سَاقِ الْأَسْبَقِ لَا تُوقِعْ فِي حَاسِي
أُتَحَدَّرُ وَ فَيَقُ مِنَ النَّعَاسِ
خُلُطَةُ أَهْلِ جَيْلِنَا نَقَسُ
تَهْوَى بِالْمَرْوِ لِلطَّمَّاسِ

2- نفسه، ص 206 .

ذَا الْوَقْتُ انْقَطَعَتْ الْمَرْوَةُ كَثَرَتْ الْأَعْكَاسِي أَتَهَلَّى كُونَ صَمَّ آخِرَسْ أَصُمْتُ تَتَجَّا مِنْ الْهُوَاسْ
لَا تَأْمَنُ حَافِرَ الْبُغْلِ كَانَ أَنْتَ سَيَّاسِي اجْتَنَبْ خُلْطَةَ الْمَكَرْدَسْ مَنْ لَا لَهُ فِي الصُّبْحِ سَاسْ
ففي البيت الأول كانت قافية شطره الأول (اسي) والثاني (يس) والثالث (اس) فهي

مختلفة عن بعضها البعض ، لكن الأشرط متوزاية في عدد المقاطع، حيث نجد في كل شطر إحدى عشر (11) مقطعا، فالشاعر احتفظ بخصائص ومميزات المثلث، لكنه أدخل تغييرا في القافية، ومزج معه شكلا آخر وهو شكل الأبيات الثنائية على نظام القصيدة التقليدية، التي بلغت أربعة أبيات مما يجعلها محطة للاستراحة، أو تغيير اللحن، أو تخصص للترديد ومشاركة الجماعة، وهي المفتاح الذي يعيد فيه الشاعر ضبط إيقاعه وتبديل قوافيه، ويظهر ذلك في قوله: (1)

هَذَا لِي زَمَانٌ فِي خُلُطَتُهُمْ أَنْقَاسِي الْيَوْمَ صَفَيْتُ كُلَّ مَدْرَسٍ وَتَبَعْتُ أَحْكَائِمَ الْخَوَاصِ
الْيَوْمَ صَفَيْتُ كُلَّ مَدْرَسٍ عَلَى الْخُلْطَةِ نَهَيْتُ نَفْسِي
عَظَمِي مِنْهُمْ أَرْشَى وَسَوَسْ أَقْصُرُ بَعْدَ الْمَسِيرِ عَيْسِي
مَاذَا لِي فِي الطَّمَّاسِ غَايَسْ لَأَنْ مَالَتْ لِلْغُرُوبِ شَمْسِي
لَا هِيَ فِي خُلْطَةِ الْمُغَاطَسِ مَا فُقْتُ لَأَنْ ضَحَيْتُ مَنَسِي
الْيَوْمَ أَخْطِيتُ سَوْقَهُمْ يَا فَاهَمَ تَجَنَّاسِي أَعُودُ بِاللَّهِ مِنَ الْوَسْوَاسِ شَرُّ الْخَنَاسِ فِي الدَّمَّاسِ

إن التفاعل النصي بين الأشكال الشعرية الذي يقوم به الشاعر في مختبره الإبداعي، هو ظاهرة منتشرة وشائعة في ديوانه، مما خلق تنوعا موسيقيا ووزنيا يسوده التوازن والانسجام والتوافق والتلاؤم مع غرض القصيدة، ويظهر هذا في قوله: (2)

غَيْثَنِي يَا مَنْ خَبَرَكُ شَاعَ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَالْأَوْهَادِ
يَا الشَّيْخَ الْمَجْدُوبَ أَهْرَبْتُ لَكَ بِأَنْكَادِي رُوفٌ لَخْدِيمِكَ قَاصِدٌ لَيْكَ دَيْرٌ مُرَادُهُ
طَالِبٌ أَنْشُوفُكَ يَا الْأَمْجَدُ يَا الْفَحْلُ الْأَقْطَابُ الْوَاكِدُ

كما نجد في قصيدة "لعرج خضر لعلام" يمزج المثلث غير المتوازي مع الأبيات الثنائية، التي دائما تبلغ أربعة أبيات، كشكل من التنويع والتلوين الموسيقي والإيقاعي الذي شهدنا أنواعا منه في ديوانه، حيث يقول: (3)

أُبْعِدُ الْمَنْزِلَةَ قَرِيبُ النَّدْهَةِ فِي كُلِّ تَمَامٍ لَعَرَجَ خَضَرَ الْعَلَامِ رَاكِبٌ رَفْرَافٌ فِي الْإِغَاثَةِ مَا يَعْجَزُ مَا يَهْيَبُ
طَلَعَتْ شَمْسُهُ عَلَى الْعَوَالِمِ مَا يَرْكَبُهَا غَيَّامٍ لَعَرَجَ خَضَرَ الْعَلَامِ فَالْ أَلَا كَانَ فَالْ مِثْلُهُ رَقِيبٌ مِنْهُ عَطِيبُ
نَرَجًا مِنْ حَسَانٍ فَضْلُهُ يَعْطِفُ لِي سَيِّدُ الرِّجَالِي
يَعْمَرُ جَبْحِي بِطَيْبٍ عَسْلُهُ وَيَحُلْ عُنَائِي عَقَالِي

3-الملزومة :

1- المصدر السابق، ص 209 .

2- نفسه، ص 174 .

3- نفسه، ص 147 .

لعل تسمية هذا الشكل الشعبي أخذت من تصميمه الهندسي، إذ تعتمد أبياته على نظام اللازمة» والمقصود بها هو أن يلتزم الشاعر ترتيب شطر أو بيت بعد كل مقطوعة من القصيدة، إثر كل فقرة شعرية، والتي تكون قافيتها هي نفس قافية الشطر الأول من المطلع أو قافية بين المطلع»⁽¹⁾، وينقسم الموزون إلى موزون ثنائي، وثلاثي ورباعي حسب عدد الأبيات التي تسبق اللازمة.

وقد نظم الشاعر بطبجي على شكل الموزون أربع قصائد، وتقدر نسبة هذا الشكل في الديوان بـ 07.01 %، وقد نوع الشاعر في عدد الأبيات قبل اللازمة، إذ تمثلت في بيتين أو أربعة أو خمسة أبيات، كما نوع في اللازمة فجاءت على شكلين، الشكل الأول في بيت شعري ذو شطرين، والثاني على شكل شطر واحد .

ويظهر هذا النموذج ممثلاً في قصيدة "عبد القادر يابوعلام"، وهي فاتحة الديوان التي يتغنّى فيها الشاعر بالولي الجيلاني، مستعرضاً كراماته، كما لا يتوانى عن ذكر أغلب الأولياء الصالحين في منطقة الغرب الجزائري، حيث يقول فيها: ⁽²⁾

وَيَنْ أَهْلَ الْمُنَوَّرِ	وَالْجَبَلُ وَالْكَافُ الْأَصْقَرُ
وَيَنْ أَهْلَ الْقَنَاطِرِ	كُلُّهُمْ وَالِيٌّ وَلِيَّةٌ
عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ	ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ
وَيَنْ أَرْجَالَ يَنْنَارَهُ	أَسْهَأُوا رَأَهُمْ مَا يَفْتَكِرُوا
وَيَنْ الشَّايِعَ خَبْرَهُ	بوقبرين حرير الأولياء
عَبْدُ الْقَادِرِ يَا بُوعَلَامَ	ضَاقَ الْحَالُ عَلَيَّ

وتستمر القصيدة على هذا النظام الإيقاعي، والوزن الممتع المضبوط، حيث نلاحظ إتحاد الشطرين من البيت الأول مع الشطر الأول من البيت الثاني في نفس القافية المتغيرة عند كل مقطع، ففي المقطع الأول نجدها تتحد في قافية (نور)، وأما الشطر الثاني من البيت الثاني فيختلف عنهم (صفر)، وهكذا مع باقي المقاطع الأخرى، أما اللازم فكانت بيت شعري كامل يتكرر بعد كل بيتين .

إن هذا الشكل يستعمل للإشاد في المناسبات الدينية أو التجمعات في الزوايا، أو عند الأضرحة أين تقام الاحتفالات أو ما يسمى (الزردة أو الوعدة أو الزيارة)، فالغرض من اللازمة هو التردد من طرف الجماعة، وينشد المنشد الأبيات الشعرية الأخرى . كما يورد الشاعر لازمة في قصيدة "الله غارا و جود يا جايب الميسور" بعد أربعة أبيات، كإدخال للتنويع والتطريب وزيادة للمعنى، وتجديد في بناء وهيكل القصيدة مع المحافظة على السمات البنائية، والوزنية، والإيقاعية للشكل، فيقول: ⁽³⁾

1- سدرات مبروك: الشعر الشعبي في الجزائر، ص 32 .

2- الديوان، ص 49 .

3- نفسه، ص 128 .

طَامَعُ أَنْشَدَ فِي رُكَايِكَ يَا زَهْوُ الْخَاطِرِ
هَذَا عَيْدِي وَ زَهْوُ قَلْبِي حَكِي لِلْحَاضِرِ
أَنْتَ رَبِّي وَ نُورُ بَصْرِي يَا عَزَّ الْبَايِرِ

وَ أَنْقَابِلُ حُرَّةُ الْغَزَالَةِ حُرَّةُ الْأُبْكَارِ
يَرْكُ مَا أَرَدْتَ صَالِحَةً غَيْرَ أَنْتَ السُّرُورِ
أَنْتَ قُنْطَاسُ خِيَمَتِي يَا نُورُ قَدُورِ

وَ أَنَا قَصْدِي وَ قَصْدُ قَصْدِي وَ الْقَصْدُ الْفَاخِرِ
تَعَطَّفَ عَنِّي أَيُّهَا هَذُوكَ عَيَانِي نَتَبَّاشِرُ
وَ أَكْ أَخْدِيمُ الْمَلُوكِ يَبْقَى فِي الدُّنْيَا زَاهِرُ

لِلَّهِ غَارًا وَ جُودًا يَا جَائِبُ الْمَيْسُورِ
وَ الْقَصْدُ الَّذِي أَكُوِي دَلِيلِي كِيَاتُ الزُّورِ
طَالِبُ بِاللَّقَاكَ يَنْجَبِرُ ذَا الْعَظَمِ الْمَكْسُورِ
وَ الَّذِي رَقَبَةٌ بِحَالِكَ عَلَى خِدَامَةِ صُورِ

لِلَّهِ غَارًا وَ جُودًا يَا جَائِبُ الْمَيْسُورِ

فالملاحظ على الأشطر الأولى من الأبيات أنها تتحد في قوافيها عموديا، و الحالة نفسها في الأشطر الثانية من الأبيات، كما نلاحظ إدخال الشاعر تجديدا على الملزومة الرباعية و يظهر في دمجها لأربعة أبيات مصرعة تلحق اللازمة في كل القصيدة، تتفرد بإيقاعها و هندستها، كنوع من التجديد والتغيير والحركة على متن الخطاب الموجه للإنشاد الصوفي .

لقد استطاع الشاعر بواسطة اللازمة إضفاء نغم متواتر تتكئ عليه القصيدة، فتتعود عليه أذن القارئ، وكأنها استراحة إيقاعية نجدها «تشبه البناء الفني للقصيدة الزجلية في نظام المطالع والأدوار والأقفال إلى غير ذلك من أجزائها، ولكنها خرجت عن نظام الزجل باللازمة التي أضافها الشاعر» (1) .

وقد اتبع بطبجي في الملزومة نفس الخصائص السابقة في قصيدة أخرى مدحية توسلية لشيخه الولي عبد القادر الجيلاني " لله غارا يا سلطان الصلاح "، حيث يقول فيها: (2)

يَا مَنْ بَيْنَكَ أَجْمَعُ كُلُّ خَالِي رَأَهُ أَرْجَعُ عَامِرُ
يَا سَلَكَ السُّفُونُ بَعْدَ مَا غَرَقُوا فِي الْبَحْرِ الزَّائِرُ
يَا عَزَّ الْمَضْيُومُ وَ الَّذِي فِي حَالِهِ قَاصِرُ

يَا ضَوْءَ الَّذِي كَفَيْفَ عَادَمَ مَمُو الْأَلْمَاحُ
يَا مُؤَنَسُ الْغُرَيْبِ وَ الذَّرَاوُشِ وَ السِّيَاحُ
لَا تَهْدَأْشُ الَّذِي أَبْقَى لِتَالِي تَرْفُذُهُ مِنَ اللَّحَاحُ

هَذَا ضَنِّي فَيْكَ يَا الْغَالِي يَا زَهْوُ الْخَاطِرِ
بَشْرُنِي يَا فَارَسَ الشَّنَّةِ يَا شَبَّابُ الْبَايِرِ
وَ أَكْ أَنْتَ غِيَابُ مَنْ هَرَبَ عَنْدَهُ وَ لَوْ زَايِرُ

لِلَّهِ غَارًا وَ جُودًا يَا سُلْطَانُ الصَّلَاحِ
نَبْعِي بَعْدَ الْعُسْرِ يَرْحَعُ يَسْرُ وَأَفْرَاحُ
حَرَرْنِي مَمْلُوكُ أَخْدَمْتُكَ فِي أَنْظَامِكَ مَدَاحُ
وَعَسَى أَنَا الَّذِي قَبْلَ سَنَ الصُّومِ بِأَسْمِكَ بَرَّاحُ

لِلَّهِ غَارًا وَ جُودًا يَا سُلْطَانُ الصَّلَاحِ

فهذا التكرار الحاصل لا شك أنه أودع في القصيدة إيقاعا إضافيا زاد من التوافق والانسجام مع شكل الملزومة، مما جعل القصيدة تتحول إلى نشيد ديني ممتع ومطرب، يطير بالمتلقي إلى عالم الروحانيات للتمتع بصورة الممدوح، الذي استطاع بطبجي أن

1- سدرات مبروك، الشعر الشعبي في الجزائر، ص 38 .

2- الديوان، ص 142-143 .

يصوره بلغته الجميلة، المتناسقة مع نغمات ودقات الوزن المودع فيها، كما شحن القصيدة بكل الجماليات التي جمعها من الوجود والطبيعة، ليعلقها وساما على صورة ممدوحه .

4-القصيد :

القصيد شكل من أشكال الشعر الشعبي، أطلق عليه هذا الاسم لمشابهته في وزنه للقصائد الشعرية العربية العمودية، ويكون هذا النوع «خاضعا للأوزان العربية الموزونة، إذ صدر عن شعراء يمتلكون زمام الثقافة الشعرية، ولكنهم يصدرونه بروح شعبية، لغةً وفكرًا وتعبيرًا وأسلوبًا، ويتحكم الشعراء في هذا النوع من الشعر بالموازنة بين عدد الحركات والسكنات بين عمودي القصيدة، ويبقى هذا النوع الأخير محتفظًا بإحدى القوانين الشعرية المعروفة في الشعر العروبي، وهي وحدة قافية القصيد من أول بيت إلى آخره»⁽¹⁾، كما لا يشترط في القصيد وحدة القافية في الأَشْطَر الأولى من القصيدة، ويقسم الدارسون ومنهم سدرات مبروك القصيد إلى قسمين هما :

1- القصيد المتمثل في القصيد الشعبي البعيد في وزنه ولغته عن الشعر الفصيح.

2-القصيد القريب من الشعر الفصيح شكلا ولغة ووزنا، أما الثاني فهو المعتمد من

شاعرنا بطبجي، ومثاله من قصيدة " آه يا مولى بغداد" التي يقول فيها :⁽²⁾

بِسْمِ اللَّهِ نَبْدُ الشُّعَارُ	وَالصَّلَاةُ عَلَى الْمُخْتَارِ
نَبِينًا شَارِقُ الْأَنْوَارِ	طَهَ خَاتَمُ الْأَنْبِيَاءِ
بَعَثَهُ اللَّهُ بِشَيْرِ نَذِيرِ	سَيِّدَ الزُّهْرَةِ وَرَقِيَّةِ
رَفَعَهُ رَبِّي فِي الدَّارَيْنِ	الْأَمْجَدَ سَيِّدَ الْمُرْسَلَيْنِ

فإذا أخضعنا القصيدة للأوزان الخليلية، نجدها تقترب من إيقاع البحور الشعرية المعروفة في الشعر العربي الفصيح، وتخضع لتوازن بين الحركات والسواكن في كل بيت، فعندما نخضع البيت الأول من المقطع الشعري السابق للتقطيع مثلا نجد تقطيعه كالتالي: ⁽³⁾

بِسْمِ اللَّهِ نَبْدُ الشُّعَارُ	وَالصَّلَاةُ عَلَى الْمُخْتَارِ
----------------------------------	---------------------------------

010101011010101

010101101010101

طَهَ خَاتَمُ الْأَنْبِيَاءِ

نَبِينًا شَارِقُ الْأَنْوَارِ

أما تقطيع البيت الثاني : ⁽⁴⁾

01101010101011

01010101011011

فمن خلال هذا التقطيع نلاحظ أن الحركات والسواكن غير متساوية عددا وترتيبا في كلا الشطرين، ويعود ذلك لعدة أسباب منها :

أ-أن الشعر الشعبي لا يستقيم للأوزان الخليلية، وخاصة قصائد بطبجي .

1-سدرات مبروك : الشعر الشعبي في الجزائر، ص 24 .

2- الديوان، ص 231 .

3 -نفسه، ص 231 .

4- نفسه، ص 231 .

ب- أن اختلاف نطق الكلمات العامية، حسب اللهجة الدارجة، كالبدء بالسكون ثم الحركة أو العكس، وإشباع كلمات وإهمال أخرى، يؤدي إلى اختلاف التقطيع والتفعيلات، ولا يستقيم على صورته الموجودة في الشعر الفصيح .

وانطلاقاً من هذا السبب يفضل سدرات مبروك استعمال لفظة الشكل على القصيد لا الوزن، حيث يقول: «وأفضل ألا أستعمل كلمة الوزن، وإنما استعمل الشكل عن نوع القصيد الذي يبنى شكله، وفق شكل القصيدة العربية العمودية، وربما هذه التسمية الأخيرة تصدق على كثير من أنواع الشعر الشعبي من كلمة الوزن» (1) .

ويخصص بطبجي القصيد لمدح النبي p، والتوسل بأسمائه الكريمة التي عرفت في القرآن الكريم وسيرته العطرة الطيبة، لقرب لغته وألفاظه وتراكيبه من الفصحى وسلامة وزنه، الذي ينقاد طوعاً للإشاد والغناء والترديد الجماعي، الذي صيغت لأجله هذه القصيدة المتواترة في الصلاة على الحبيب المصطفى p، حيث يقول فيها : (2)

إِذَا سَأَلُوكَ مَا أَحَلَّى وَطَيْبٌ مِنَ الْعَسَلِ	قُلْ الصَّلَاةُ أَحْمَدُ وَالرَّضَى لِلْأَهْلَةِ
أَحْلَوَةٌ فِي الْقَلْبِ وَكَثِيرَةٌ فِي الْفَضْلِ	مَنْ صَلَّى عَنْهُ كَثِيرٌ اللَّهُ قَبْلُهُ
أَتَوَصَّلُ مُوَلَّاهَا الرِّفْعَةَ بَعْدَ السَّفَلِ	يَا سَعْدَ اللَّيْلِ بِهَا فِي النَّاسِ اشْتَغَلُهُ
مَنْ صَلَّى عَنْهُ كَثِيرٌ يُنَالِ الْوَصْلَ	لَوْاءَ الرَّحْمَةِ عَلَيْهِ اللَّهُ سَبْلُهُ
تَرْقِيَةِ الْمَلْسُوعِ تَفْسَدُ سَمَ الْغُلِّ	تَذْرِيقُهُ لِلنَّارِ يَوْمَ عَظِيمِ هَوْلِهِ
تَرْجَعُ فِي الْمِيزَانِ فَوْقَ جَمِيعِ الْعَمَلِ	بِهَا كُلُّ أَذْكَارٍ تَمُوتُ وَ أَنْكَمَلُوا
صَلِّ يَا مَغْرُورٌ عَنْهُ لَا تَغْفَلْ	بِصَلَاتِهِ تَتَجَاوَى مِنَ النَّارِ تَسْلُمُوا

وقد ساهم القصيد بثلاث قصائد (3) من الديوان في المديح النبوي، وتقدر نسبة مشاركته بـ 05.26 %، كما خصص بطبجي قصيدة لمدح وليه الجيالي، مدرجا فيها كعادته التوسل والاستغاثة باسمه وصفاته، حيث يقول : (3)

عَزَّكَ رَبِّي خَالِقَ الْعَبَادِ	سُبْحَانَهُ ذَا الْجَلَالِ
وَأَعْطَاكَ الرِّفْعَةَ مَعَ النَّصْرِ فِي	أَرْضُهُ وَالسَّمَاءَ وَالْبَرَّ مَعَ الْبَحْرِ
يَا سُلْطَانُ الْأَفْرَادِ	وَالْأَجْرَاسِ وَالْأَبْدَالِ
وَنَقَابَةِ وَأَنْجَابِ كُلِّ وَائِي كَأْسُكَ	رَوَاهُ فِي دِيْوَانِ الذِّكْرِ
بَيْنَكَ أَيْسِيخُوا الْأَوْتَادِ	فِي كُلِّ الْوُطَا وَالْجَبَالِ
مِثْلُ كَوَاكِبِ لِلْهَلَالِ يَنْتَبِسُهُ نُورُهُ	أَبْهَاهُ مِنَ الْمَغْرِبِ لِلْفَجْرِ
بَيْنَكَ أَرْبَابُ الْجَهَادِ	تَنْدَهُ سَاعَةُ الْمُشَالِ

5-القسيم :

1-سدرات مبروك: الشعر الشعبي في الجزائر، ص 28 .

2- الديوان، ص 250 .

3-نفسه، ص 165 .

وهو شكل شعري شعبي عرف عند أغلب الدارسين، حيث «يشطر فيه البيت الشعري إلى شطرين طويلين، ويرد أغلبه على شكل مقاطع من ثمانية أبيات إلى خمسة عشرة بيتاً»⁽¹⁾ كما يُعرف القسم بتسميات تختلف باختلاف الأقطار العربية، ففي مصر يعرف بالبدوي لأنه الشكل المستعمل كثيراً عند أهل البدو، وقد عرف عند شعرائنا الشعبيين خاصة سكان البوادي في الجنوب الجزائري، ويتميز بخفة الحركة، ووحدة الإيقاع، كما يسمونه العروبي، نسبة إلى الأعراب أي سكان البادية والريف .

وينفرد القسم عن باقي الأشكال الأخرى بوزنه، ومضمونه فهو «نوع من الشعر يبنى أيضاً على شكل القصيدة العربية العمودية إلا أن الشعراء يلتزمون فيه وحدة القافية في كل العمودين، لكن الروي في العمود الأول ليس هو الروي نفسه في العمود الثاني، أي أن وحدة القافية والروي يلتزمها الشعراء في كل عمود على حدى»⁽²⁾ .

فعند مطالعة ديوان شاعرنا وجدناه لم يهتم بشكل القسم، حيث نظم على منواله قصيدتين مدخلا عليه تغييراً، إذ لا يلتزم بوحدة القافية في كلا العمودين، وهكذا نجده من حين لآخر يدخل قافية مغايرة على القصيدة ربما طلباً للتجديد، وبعثاً للنشاط ودفعاً للممل، وتغييراً للإيقاع لأن قصائده موجهة للإنشاد، إذ تقدر نسبة مساهمة القسم في الديوان بـ 03.50%.

وفي القسم يلتزم الشاعر بوحدة القافية في كلا العمودين، ويلتزم رويًا موحدًا في العمود الأول، مخالفًا للعمود الثاني مع الالتزام به في كل أبيات العمود، مما يكشف كماوضحنا سابقاً عن مقدرة موسيقية ولفظية امتلكها الشاعر، وتعد ظاهرة إيقاعية فريدة من نوعها، ويقول في قصيدة "أنا مريدك ألعالي عارك تتساني" :⁽³⁾

مَحْبُوبُ الْقَلْبِ مَا لَهُ بِلَا سَبَبٍ عُدَانِي	بَعْدَ أَصْبَغْنِي بِطَبَّعِ الْحُبِّ عَلَى الْعُضَادِ
وَ أَشْرَقَ فِي مَيْرٍ أَكْنَانِي	وَ أَمْلَكْنِي دُونُ الْمَسَاوِمَةِ
سَهْسَهَ عَظْمِي وَ حَازَنِي دُونُ الطَّرَادِ أَخْدَانِي	وَ أَسْكَنَ فِي مَيْرٍ مُهْجَتِي حُبَهُ لَا تَحْيَادِ
مَنْ بَحَرَ الْحُبِّ أَسْقَانِي	وَ أَضْرَبْنِي ضَرْبَهُ مَعْدَمَهُ
وَتَرَوْسُهُ لَجِيهَتِي نَبْلُ الْحُبِّ أَكْوَانِي	وَ أَسْكَنَ فِي مَوَاسِطِ الْحَشَا وَ صَمِيمِ الْفُؤَادِ

وأما في قصيدة "أنا عطيت لك يا لعرج روف لشواري" فالشاعر واطر بين قافيتين متناوبتين في كلا الشطرين وهما "الياي والراء"، اللتان تنطق في لهجة الغرب الجزائري هاء ساكنة (ناره، دياره...) وبذلك اتحد الشطران في القوافي نفسها، حيث يقول :⁽⁴⁾

نَبْدَا بِسْمِ الْكَرِيمِ سُبْحَانَ الْحَيِّ الْبَارِي فِي مَدْحِ أَفْضَائِلِ الْفَحْلِ سُلْطَانِ الْأَبْرَارِ

1- محمد عيلان: الشعر الشعبي في الجزائر (دراسة في الإيقاع)، ص 115 .

2- سدرات مبروك : الشعر الشعبي في الجزائر ، ص 29 .

3- الديوان، ص 75 .

4- نفسه، ص 70 .

مَنْ عَزَهُ اللَّهُ وَ أَخْتَارَهُ
فِي الْأَرْضَيْنِ السَّبْعَةِ وَالسَّمَاءِ وَالْبَحَارِي
مَا يَجْهَلُ حَدَّ أَخْبَارِهِ
مِنْ بَرِّ الشَّرْقِ لِلْمَغَارِبِ النَّلِّ وَالصَّحَارِي
كُهُولٌ وَ شِيَابٌ وَالصَّغَرَةُ
أَخْبَارُهُ فِي الْمَلِكِ ظَاهِرَةٌ
اسْمُهُ صَرْخَةٌ لِكُلِّ غَارِقٍ فِي كُلِّ أَقْطَارٍ
أَسْرَارُهُ فِي الْمُلْكِ زَاهِرَةٌ
بَرَّ الْعَرَبِ وَالْعَجَمِ سُودَانِ وَالْأَخْرَارِ
بِالْجَمْعِ الرَّجُلُ مَعَ الْمَرْأَةِ

والقصيدة التي بين أيدينا تبلغ ثلاثا وستين بيتا، تكاد تقترب شكلا ووزنا ولغة من القصيدة العربية العمودية، وهذا ما يميز شكل القسم، إذ يقارب وزنها تفعيلات بحر الرمل في الشعر العربي الفصيح: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مع تغيرات ظاهرة في التفعيلات، إذ لا يتساوى عدد التفعيلات بين الأَشْطَر، وتكاد تكون لغتها فصيحة، لولا بعض الكلمات وطريقة النطق لها مثل: تنده، كي، روف، باروا، أفضايل، البحاري، أما باقي أَلْفَاظ القصيدة فهي فصيحة مثل: الكريم، سبحان، الحي، الباري، الفحل، الأبرار، أخباره، الملك، غارق، بر، العجم، كهول، رمشة، عار... إلخ وموضوع القصيدة ديني مدحي صرف، لذلك حبز بطبجي شكل القسم لأنه مناسب لموضوعه، فقد نظم فيه «رجال الوعظ الديني كثيرا من قصائدهم التي هي عبارة عن ابتهالات، ومذائح دينية، وهي في بساطة لغتها الفصحى، ومعانيها المعتادة عند كل الناس أصبحت أقرب إلى الأدب الشعبي منه إلى الأدب الفصيح، وهي قد يراعي فيها أصحابها الشرط الشعري الأساسي، وهو توفير الإيقاع وفق أحد بحور الشعر العربي»⁽¹⁾ وعلى الرغم من أن الألفاظ فصيحة، ومأخوذة من النص القرآني، وذات موسيقى تقترب كثيرا من الشعر العربي الفصيح، إلا أنها لا تصنف ضمن الأدب المدرسي لأن طابعها، وروحها أقرب إلى الشعبية .

6-المربع :

المربع أحد الأشكال الشعرية، التي عُرفت في شعرنا الشعبي في قليل من القصائد، لصعوبة نظمه وضبط ميزانه وإخراج صورته «فلا ينظم فيه إلا فحول الشعراء ذوي النفس الطويل، في استيعاب التجربة، وذوي الثروة اللغوية الكثيرة، وهذا النوع يسميه المرزوقي التونسي "الموقف"، ولكنه لم يذكر لنا سبب هذه التسمية»⁽²⁾ واشتهر في الشعر الشعبي الجزائري باسم "الربوعي"، وقد أشار إليه محمد عيلان في دراسته عن الإيقاع في الشعر الشعبي الجزائري في منطقة تبسة⁽³⁾، ويطلق الشعراء في منطقة الغرب الجزائري اسم الرباعي على هذا الشكل، وبعضهم يسميه "كلام مَرَبَع"، على الرغم من أن القلة نظمت على منواله للأسباب السالفة الذكر .

1- سدرات مبروك : الشعر الشعبي في الجزائر ، ص 29 .

2- نفسه، ص 32 .

3-ينظر : محمد عيلان : الشعر الشعبي في الجزائر (دراسة في الإيقاع) ، ص 119 .

والشكل الربوعي هو «أن كل بيت فيه يتكون من أربعة أقسام أي أشطار، فالثلاثة الأولى متحدة القافية على حدا، أما الشطر الرابع فينفرد بقافية تختلف عن قافية الأشطار الثلاثة الأولى في كل بيت»⁽¹⁾، ويعرفه محمد عيلان قائلاً: «هو الذي يغير شكل البيت فيه الشكل المتعارف عليه، بحيث تتعدد أشطار البيت الواحد لتصل إلى أربعة أشطار يتحد روي الشطر الرابع في القصيدة كلها، بينما الأشطار الثلاثة الأولى والثاني والثالث لبيت المربع يتحد رويها في البيت المربع فقط، ولا مانع من تكرار نفس الروي في البيت الموالي أو مخالفته له إلى نهاية القصيدة»⁽²⁾، وترجع مصادر الشكل الربوعي إلى الموروث الشعري الهلالي المنتشر في كل الأقطار العربية، خاصة بالجزائر التي تظهر آثاره بارزة واضحة، ويتميز هذا الشعر بإيقاع ممتع ينسجم مع السير البطيء للإبل (الخبب)، فالأقسام الأربعة تقابلها الإيقاعات الأربعة الموازية لأرجل الإبل الأربعة، التي تسير ببطء وتوازن، محدثة إيقاعاً مضبوطاً متواتراً .

وعند بحثنا في ديوان بطبجي، لم نجد قصائد كثيرة نظمت على شكل الربوعي، حيث اقتصر على قصيدة واحدة، وكانت مساهمة هذا الشكل في الديوان بنسبة 01.75 %، والقصيدة بعنوان "توسل بأسماء الله الحسنى" وتتكون من مائة وستة عشرة بيتاً (116)، تمثل حقيقة الميزات الفنية شكلاً ووزناً ومضموناً صورة الربوعي، وتمثل حقيقة تمكن الشاعر بطبجي من هذا الشكل، ومدى مقدرته اللغوية والموسيقية وتحكمه في الإيقاع والوزن، وتصرفه المقتدر الحكيم في القوافي يطوعها كما يشاء، محدثاً الروي المناسب المتوافق، مما يدل على إطلاعه على شكل الربوعي وإتقانه له، حيث نظم الشاعر لغرض ديني بحث موجه للمولى عز وجل متوسلاً بأسمائه الحسنى التي ذكرت في القرآن الكريم، حيث دعا بطبجي ربه في كل شطر من هذه الرائعة بأحد أسمائه الحسنى التي يحفظها الناس ويرددونها للتعبد، وقد اختار هذا الشكل لأنه أقرب إلى الإنشاد والغناء والترديد والتمايل الصوفي، فهذه القصيدة تعبدية تساعد المريد على الانطلاق في المراتب العليا والتجرد من الدنيا والتواصل مع الله، ولم يتردد الشاعر في إرسال توسلاته بالمولى بواسطة لفظة (باسمك) التي جعلها مبتدأ كل شطر معقبا وراءها اسم الله، حيث يقول:⁽³⁾

نَبِّدْ بِأَسْمِكَ اللهُ	يَا غَانِي عَنْ مَا سِوَاهُ	ثُمَّ الصَّلَاةَ لَرَفِيعِ الْجَاهِ	بِهَآ يَكْمَلُ غِيَوَانِي
بِأَسْمِكَ يَا رَحْمَنَ	نَتَوَسَّلُ وَبِالْقُرْآنِ	الْمُلْكُ وَ سُورَةُ عُزْرَانِ	بِسُورَةِ الرَّحْمَنِ
بِأَسْمِكَ يَا مَلِكُ	وَمَنْ تَرْضَى فِي خَلْقِكَ	بِالْكُرْسِيِّ وَبِعَرْشِكَ	وَأَنْعَامِ الْجَنَانِي
بِأَسْمِكَ يَا قُدُّوسَ	وَبِالْكُوثَرِ وَالْفُرْدُوسِ	بِالْخَافِي وَاللِّي مَدْسُوسِ	عَنْ رَمَقَاتِ الْأَعْيَانِي
بِأَسْمِكَ يَا سَلَامَ	أَبْرِي جَسْدِي مِنَ السَّقَامِ	بِجَاهِ خَيْرِ الْأَنَامِ	مُحَمَّدَ الْعَدْنَانِي
بِأَسْمِكَ يَا مُؤْمِنَ	وَبِاللُّوحِ وَمَا كَايْنِ	بِسُورَةِ التَّغَابُنِ	أَجْلِي عَنِ الْغَبَانِي

1- سدرات مبروك : نفسه ، ص 32 .

2- محمد عيلان : الشعر الشعبي في الجزائر، ص 119 .

3 -الديوان، ص 154 .

بَأْسَمِكَ يَا مُهَيِّمَنَ وَ بِالْقَلَمِ وَ الْكَوْنَيْنِ عَطَفَ سَيِّدُ الصَّالِحِينَ رَأَيْتُ الْحَمْرَاءَ يَلْقَانِي
فالملاحظ على هذه الأبيات من القصيدة الطويلة الجميلة الوزن والإيقاع والمناسبة
المعاني، أنها تجسيد لشكل الربوعي؛ فالبيت الأول يشكل المطلع، ويُعرف ببيت " المهاليل
" أي بيت الاستهلال للقصيدة أو المقدمة التي تكون عامة دالة على الموضوع المطروق
حيث بدأ بسم الله تعالى والصلاة على النبي ﷺ، ثم انتقل إلى أول اسم من أسماء الله
الحسنى وهو الرحمان ثم الرحيم، لتتوالى بعد ذلك الأسماء الأخرى حسب ترتيبها في
الذكر الحكيم، حيث يقول تعالى: (هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ هُوَ
الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ . هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيِّمُ الْعَزِيزُ
الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ. هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ
الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ)⁽¹⁾ .

وهكذا بني الشكل الفني من الاستهلال إلى باقي الأبيات، بحيث أن كل الأشر من
أولها أفقياً تحتفظ بوحدة قافيتها وروبيها، وتختلف عن الشطر الأخير، وكل شطر ينفرد
ويتحرر بقافيه ورويه، حيث كل الأشر عمودية مختلفة القافية ماعدا الشطر الأخير فهو
متحد عمودياً مع باقي الأشر .

كما أن القصيدة أحدثت أنغاما متغيرة، وإيقاعات مختلفة تبعث في النفس سرورا
وغبطة وتطرد الملل والنفور من طول القصيدة، وكثرة معانيها فهي تنشد للقارئ وللسامع
وقد صاغ بطبجي موضوعه على شكل مدونة تعليمية يقصد من ورائها تحفيظ الناس
أسماء الله الحسنى، وتعريفهم بقيمتها ومنزلتها عند الله تعالى .

كما نلاحظ أن القافية في البيت الأول توحدت في ثلاثة الأشر الأولى: لاه-واه-جاه،
وهو عبارة عن مقطع متطاول، بينما بقيت القافية الأخيرة منقطعة بوحدها، وهي: (اني) إذ
هي مقطع طويل مغلق، حيث التزم الشاعر بها في رابع شطر من الأبيات كلها، وقد
وظف بطبجي المقطع المتطاول قافية للأشر الثلاثة الأولى في كل القصيدة، لما فيه من
إخراج الآهات، وما يحتويه من نفس طويل للتعبير عما يكنه في صدره من حب لله
تعالى، أما القافية الأخيرة ذات المقطع الطويل المغلق الذي يجسد الوقف الدال على نهاية
البيت دلاليا وإيقاعيا ونحويا، فإن الشاعر يلزم نفسه بأن تنتهي الجملة ومعناها الجزئي مع
نطقه للقافية، وبذلك يتحقق للبيت نوع من الاستقلال الصوتي والدلالي والنحوي، يقول: ⁽²⁾

بَسْمُكَ يَا خَالِقَ	وَالْمَدَانِي الصَّادِقَ	لَا تَهْدَانِي شَيْقَ	لَقَيْنِي بِالْكَيْلَانِي
بَسْمُكَ يَا بَادِي	يَا اللَّهَ آوْفِي مُرَادِي	لَقَيْنِي بِالْبَغْدَادِي	ذِي مَدَّة رَأَى أَنْسَانِي
بَسْمُكَ يَا مُصَوِّرَ	بَجَاءَ النَّبِيِّ الْمَعْمُورَ	بِالضِّيَاءِ وَالنُّورِ	وَالْأَفْلَاقِ وَالْمَرَانِي
بَسْمُكَ يَا غَفَّارَ	وَبِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ	بِالرَّعْدِ وَالْأَمْطَارِ	وَجَمِيعِ الْأَكْوَانِي
بَسْمُكَ يَا قَهَّارَ	وَبِالْأَنْبِيَاءِ الْأَبْرَارِ	بَجَاءَ عَلِيٍّ حَيْدَرَ	وَالزُّهْرَاءِ وَالْحَسَانِي

1- الحشر، الآيات : 22-24 .

2- الديوان، ص 155 .

بِسْمِكَ يَا وَهَّابُ وَبَحْرُمَةَ الْأَقْطَابِ بَعْمَرَ بْنِ الْخَطَّابِ وَ أَبِي بَكْرٍ وَ عُثْمَانِي
فروي الشطر الأول والثاني والثالث من البيت الأول قد اتحد (القاف)، أما قافية الشطر
الرابع فتتفرد عنهم، وكذلك في البيت الثاني اتحدت الأشطر الأربع في الياء، والبيت الثالث اتحد
في الراء مع الرابع والخامس، والسادس في الباء وهكذا .
وأخيرا حري بنا أن نسجل تنوع الأشكال الشعرية في ديوان بطبجي مما سهل عليه
الإفصاح عن تجاربه الشعورية، ومكنه بيسر من طرق كل المعاني والتعبير في كل المواضيع
كما يدل على مقدرة موسيقية، وإلمام واسع بأشكال الشعر الشعبي المعروفة في الجزائر قديما
وحديثا .

خاتمة

سعى البحث للوقوف على التشكيل الفني في ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي، متخذاً من الدراسات الجمالية والفنية والبلاغية وسيلة، ومن المنهج التحليلي الوصفي والتاريخي والإحصائي أداة، فأكد وجود العديد من الجماليات الفنية بقوة في الشعر الشعبي الجزائري.

وعليه يمكننا حصر أهم النتائج التي توصل إليها البحث فيما يأتي :

- 1-تنوعت التجربة الشعرية لبطبجي من خلال الأغراض المشكلة لديوانه، حيث توزعت بين الشعر الديني والذاتي والاجتماعي، وقد مثل الشعر الديني النسبة الأكبر، وشمل مدح الرسول p والأولياء الصالحين، وهذا راجع إلى طبيعة نشأة الشاعر.
- 2-نجح بطبجي في توظيف مختلف الأنواع البلاغية للصورة الشعرية، بمختلف أشكالها البسيطة والمعقدة، من أجل خدمة المعنى وإيصاله للمتلقي، فقد اعتمد الإيجاز والتوضيح والإشارة البيانية الجمالية، بل استطاع أن يشخص حالته النفسية ويصف آلامها، مستنطقاً البيئة ومنطقاتها وثقافته الدينية التي أعانته على حبك صورته .
- 3-تميزت صور بطبجي بخاصية التركيب والاستقصاء والتتابع، خاصة في رسم صورة ممدوحه الجيلاني، موظفاً صوراً جزئية متعددة، لتتلاقى في آخر القصيدة مكونة صورة كلية، حيث ألزم نفسه بتوظيف كل العناصر والأدوات لرسمها، فنجد أنه لا يدع صغيرة ولا كبيرة إلا وضمنها صورته للوصول إلى المعنى .
- 4-أدرك بطبجي قيمة وأهمية البناء الفني للقصيدة الشعبية، فاهتم ببنيته، ويظهر ذلك في إحكام إطارها (المطلع-التخلص-الخاتمة-الوحدة العضوية)، وحاول توفير العناصر النصية المساهمة في تماسكها اللغوي الظاهر على مستواها السطحي، كما اهتم بمقام المتلقي وحالته النفسية، ودرجة إقباله على الخطاب الشعري .
- 5-صاغ بطبجي خطابه الشعري بلغة تقترب كثيراً من الفصحى في ألفاظها وعباراتها وحاول أن يقنن تراكييبها ويضبط معمارها، ضمن منظومة بلاغية ونحوية فصيحة، مستفيداً من مختلف الأنماط البلاغية للسمو بخطابه إلى الجمالية الفنية، والإحاطة بأكبر قدر بالمتلقي، وإقناعه بأفكاره وما ذهب إليه من معان صوفية ودينية، وهذا يعكس سمو ثقافته اللغوية والبلاغية، وتحكمه في ناصية اللغة العربية .

- 6- عبر بطبجي عن حالته الموجوعة ونفسه المريضة عن طريق توظيف الجمل الخبرية والإنشائية بجميع أشكالها، وضمّن في جلبابهما توسلاته واستغاثاته بالنبي p، ودعائه لله تعالى، فزادت لغته جمالية وفنية وأغرقتها في شعرية أحكمت خطابه الشعري .
- 7- أدت الأساليب الإنشائية دورها في كشف المعنى وإبرازه، وساهمت في إضفاء جمالية على تراكيب الديوان اللغوية، بتنوع ألوانها ومختلف طرقها البلاغية، وقيامها بأهم وظيفة على الإطلاق وهي الإبلاغ، التي كشفت ما يجول في خاطر بطبجي، من حب وتعلق بالنبي p وشوق لوليه الصالح، كما كشفت غنى تجربته الصوفية، وكان لهذه الأساليب حضورها المقامي الظاهر والبين المراعي لمقتضى الحال، والمعبر عنه بطرق فنية متعددة، وبإمكانات لغوية ذات أبعاد ودلالات تتضافر لتشكّل أغراضا بلاغية تساهم بشكل فعال في فهم المضمون .
- 8- أدرك بطبجي أهمية توفر خاصية الوزن في بناء قصيدته، ويظهر بوضوح وجلاء عند تقطيعنا لبعض النماذج الشعرية، إذ نلمس جنوح بطبجي إلى توحيد عدد المقاطع في كل شطر (عشرية غالبا)، حيث حقق توازنا على المستوى الأفقي والعمودي للقصيدة، مما أكسبها وزنا مضبوطا، كشف روح الشاعر وإحساسه الصادق .
- 9- توزعت المقاطع المغرقة في الطول بشكل متواز عموديا في أشطر الأبيات وتكاد تتوافق رتبها بين الشطر الأول والثاني، وهذا ما أكسب شعره قيمة صوتية وإيقاعا موحدا مساعدا على التكيف مع أجواء القصيدة وفهم معانيها، وذلك لما تتمتع به المقاطع المتطاول في الكمية الزمنية، مما يفسح المجال والفرصة للانسجام والتوافق بين الأَشْطَر المتوازية في موضع المقطع المتطاول .
- 10- نزع بطبجي إلى التنويع في القوافي وهي ظاهرة شائعة ومنتشرة في ديوانه، إذ لا تكاد قصيدة تخلو منه، وهذا راجع إلى التنويع في الأشكال الشعرية، ليرسم لنا لوحة متنوعة الألوان، وهذا بغية دفع الملل والضجر عن المتلقي وربطه بعالم القصيدة، وهذا يؤدي إلى تنوع في الإيقاع والوزن والشكل الموسيقي مما ساعد على الأداء الصوفي والإنشاد الذي نظمت من أجله القصيدة .
- 11- إن شاعرنا يعي دور القافية باعتبارها شرطا من شروط الشعرية ويدرك أهميتها في بناء النسيج الداخلي لمعمار القصيدة، والربط بين أجزائها، بواسطة علاقات دلالية لا تقف عند حدود التحسين الصوتي الذي يكسب القصيدة سمة عروضية الغرض منها

التطريب والتحسين لإثارة العواطف والأحاسيس بل يتجاوز هذا الهدف إلى مطالب المعنى والدلالة، لأنها لا تخرج عن النظام اللغوي الذي تبنى عليه القصيدة، ومادامت لغة فهي تكتسي صفة دلالية تشارك في تحقيق بنية اللغة الشعرية .

12-تمكن بطبجي من التنويع في الأشكال الشعرية الشعبية المتداولة في الجزائر، على مستوى القصيدة الواحدة، فأكسبها حركية وديناميكية ملفتة للانتباه، ولونها بزخرفات بديعة تجذب المتلقي وتأسره في أتونها، وبذلك أصبحت قصائده مسرحا متنوعا يعج بالحركة والتنوع، مما يجعلنا نقر بامتلاكه ثقافة موسيقية وأدبية وفنية .

13-كانت هذه الدراسة غوصا في العالم الفني للقصيدة الشعبية الجزائرية الدينية عند عبد القادر بطبجي، ومحاولة للفت أنظار الباحثين والناقدین لجمالياتها وأدائها، باعتبار الخطاب الديني الشعبي يعكس جانبا مهما من تراثنا الثقافي الشفوي، يجب الاهتمام به جمعا وتدوينا ودراسة .

14-كشف البحث أهمية قصائد الديوان المجموع باعتباره شاهدا على الشعر الديني الشعبي في الجزائر، وتشعب أغراضه، وثقل قيمته الأدبية والفنية، ومنه ندعو الباحثين في هذا المجال إلى السعي لجمع المزيد من أشعار بطبجي وغيره من شعراء الملحنين، لأنها تمثل خلفية تاريخية وعاكسة للثقافة الجزائرية الدينية في القرن 19 .

وفي الأخير فإننا على يقين أن شعر عبد القادر بطبجي وشخصيته تستحقان دراسات أخرى، لنتمكن من الغوص في أعماق عوالمه الفنية وإبراز ما خفي منها ولعل مثل هذه الأعمال لازالت في حاجة إلى بذل وعطاء حتى نوفي أدبنا عموما والشعبي منه خصوصا ما يستحقه من رعاية واهتمام .

الله و بهادي و الموفق لسواء السبيل .

المصادر

والمراجع

-القرآن الكريم : برواية ورش .

أولا : المصادر :

-عبد القادر بطبجي: الديوان، تحقيق وتقديم : عبد القادر غلام الله، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005 .

ثانيا : المراجع :

1. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1971 .
2. : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 05، 1989 .
3. إبراهيم دملخي: الألوان نظريا وعمليا، دار حلب، سورية، ط 01، 1983 .
4. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، 1991 .
5. إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، دار الطباعة الحديثة، مصر، د ط، د ت .
6. ابن المعتز : كتاب فصول التماثيل في تباشير السرور، تحقيق : جورج قنازع ونهد أبو خضرة، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1989 .
7. : البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1945 .
8. ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 01، 1988 .
9. ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 01، 1982 .
10. ابن كريو : الديوان، تحقيق : إبراهيم شعيب، مطبعة الأغواط، ط 2 ، 2004 .
11. ابن مسايب: الديوان، نشر محمد بخوشة، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، د ط، 1370هـ .
12. ابن منظور محمد بن مكرم: لسان العرب، حققه وعلق عليه ووضع حواشيه : علي أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 01، 1426هـ-2005م.
13. أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري : صحيح مسلم، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ط 01، 1421هـ - 2000 م .
14. أبو بكر الباقلاني : إعجاز القرآن، تحقيق: عماد الدين حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط 01، 1991 .
15. أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د ط، د ت .
16. أبو حيان التوحيدي : الإمتاع و الموانسة ، تحقيق: أحمد أمين ، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
17. أبو علي الغوثي : كشف القناع عن آلات السماع، مطبعة جوردان، الجزائر، ط 01، 1904 .
18. أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط 02، 1971 .
19. أبو يعلى التتوخي: كتاب القوافي، تحقيق: عوفي عبد الرؤوف، مطبعة الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 1975 .
20. أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، تحقيق : عبد الحليم محمود و محمود بن الشريف، مطبعة حسان، القاهرة، مصر، 1972 .

21. أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 08، 1973 .
22. أحمد الطرابلسي أعراب : الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987 .
23. أحمد بن التريكي الملقب ابن الزنقلي : الديوان، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، ط1، 2001 .
24. أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس النحوي، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1، 2001.
25. أحمد مطلوب وكامل حسن البصير : البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط 01، 1982.
26. الأخفش: كتاب العروض، تحقيق: سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط01، 1998.
27. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار البعث، دمشق، سوريا، د ط ، تشرين 2004 .
28. : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ، لبنان، ط 01، 1985 .
29. ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر العربي عند الفلاسفة المسلمين، دار التتوير، بيروت، لبنان، ط 01، 1983 .
30. إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت ، لبنان، ط02، 1981 .
31. بدوي طبانة : علم البيان، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، د ت .
32. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994 .
33. بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد -علم المعاني-، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 10، 2005 .
34. : البلاغة العربية في ثوبها الجديد-علم البيان-، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 03، 1984.
35. : البلاغة العربية في ثوبها الجديد-علم المعاني-، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 02، 1984.
36. التلي بن الشيخ : دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830م - 1945م)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط ، 1983 .
37. : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990 .
38. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1973.
39. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، بيروت، ط 03، 1992.
40. : مفهوم الشعر -دراسة في التراث النقدي-، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت، ط01، 1982 .
41. الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، د ت 1996 .
42. الجرجاني على بن محمد بن علي: التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2002 .
43. حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة -بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر-، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1989 .

44. حفني محمد شرف : الصور البيانية، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة، د ط، د ت .
45. حفيظة أرسلان شاسبوغ: الجملة الخبرية والجملة الطلبية، عالم الكتب، أربد، الأردن، ط1، 2004.
46. حواس بري: شعر مفدي زكريا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994 .
47. خالد محمد الزاوي: الصور الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط 01، 1992 .
48. خليل الصفدي : الوافي بالوفيات، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، 1991 .
49. رابع بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1993 .
50. رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 1994 .
51. : تذوق النص الأدبي-جماليات الأداء الفني-، دار قطري بن فجاءة للنشر والتوزيع، قطر، ط 01، 1994.
52. رحاب خضر: موسوعة عباقرة الإسلام، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1993 .
53. رشيد العبيدي: معجم مصطلحات العروض و القوافي، بغداد، ط 01، 1986 .
54. الزبيدي محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس، تحقيق مصطفى حجازي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط 01، 2001 .
55. زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د ط .
56. ساسين سيمون عساف : الصورة الشعرية و نماذج إبداعها عند أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت ، لبنان، ط 01، 1982.
57. : الصورة الشعرية- وجهات نظر عربية و غربية-، دار مارون عبود، بيروت لبنان، ط 01، 1985 .
58. سعد الدين تواتي : مفتاح التراكيب اللغوية، شركة دار الأمة للطباعة والتوزيع، الجزائر، د ط، 1994 .
59. سعد العبد الله الصوبان: الشعر النبطي -ذائقة الشعب وسلطة النص-، دار ساقى، بيروت، لبنان، ط 01، 1421هـ - 2000 .
60. سعيد المنداسي: الديوان(الشعبي)، تقديم وتحقيق : محمد بخوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت .
61. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 01، 1985.
62. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، د ت .
63. سيد البحر اوي: العروض وإيقاع الشعر العربي -محاولة لإنتاج معرفة علمية-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993 .
64. سيدي بومدين: الديوان، مطبعة الترقى، دمشق، سوريا، ط 01، 1357هـ-1938م .
65. شكري الطونيسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة -دراسة في بلاغة النص-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ، 1998.

66. شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعارف الجامعية، القاهرة، مصر، د ط، 1965.
67. شهاب السهروردي: عوارف المعارف، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د ط، د ت .
68. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، د ت .
69. صابر عبد الدائم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1413 هـ - 1993 م .
70. صالح الخرفي: شعر المقاومة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
71. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية -الأصول و الفروع-، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 1986.
72. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1987 .
73. : بلاغة الخطاب و علم النص، ، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط01، 1996.
74. : نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1989.
75. ضياء الدين ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي و طبانة بدوي، مطبعة نهضة مصر، ط1، 1380هـ - 1960 م .
76. عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1983 .
77. عباس الجراري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 1982 .
78. عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1984 .
79. : اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، د ت .
80. عبد الحق زريوح: الخصائص الشكلية للشعر الملحون الصوفي في شمال الغرب الجزائري، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، ط1 ، د ت .
81. عبد الرحمن الوكيل: هذه هي الصوفية، دار الكتب العلمية، لبنان، ط4، 1989 .
82. عبد الرحمن بدوي: فلسفة الجمال و الفن عند هبغل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط01، 1996.
83. عبد الرحمن بن محمد بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون ، ضبط وشرح وتقديم : محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان، د ط ، 1425 هـ - 2004 .
84. عبد الرضا علي: الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1984.
85. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1977 .
86. عبد العزيز المقالح : شعر العامة في اليمن، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط ، 1978.
87. عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة (الشعر و التصوير عبر العصور)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، عدد 119، نوفمبر 1987.
88. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط01، 1985 .
89. : الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1983 .

90. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية و التطبيق)، دار العلوم للطباعة و النشر، الرياض، السعودية ، ط1 ، 1984 م- 1405هـ .
91. : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الدراسات الأدبية واللغوية، الرياض، السعودية ، ط 01، 1980 .
92. عبد القادر هني : نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999 .
93. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، صححه و علق على حواشيه : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان ، ط 02 ، 1981 .
94. : دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط 03، 1992 .
95. عبد القاهر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر و التوزيع، ط 1، 1422هـ-2000 م .
96. عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981 .
97. عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.
98. عبد الله عليّ مهنا وعلي نعيم خريس : مشاهير الشعراء والأدباء، دار الكتب العلميّة ، بيروت، 1410هـ -1990م .
99. عبد المالك مرتاض: الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 01، 1986 .
100. عبد المجيد شاكر: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، عدد 67 ، 2001 .
101. عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط 01، 1980 .
102. العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1945 إلى 1962، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1989 .
103. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - قضايا و ظواهره الفنية و المعنوية- ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 03، 1981 .
104. : الأدب و فنونه، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان ، ط07 ، 1983 .
105. عز الدين السيد علي: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط 1978، 02.
106. علوي الهاشمي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 01، 1989 .
107. علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعل بن علي الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط 01، 1981 .
108. علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت
109. علي زايد عشري :استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

110. علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط 02، 1996 .
111. : الصورة الأدبية-تاريخ ونقد-، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
112. عمر فروخ: المنهاج في الأدب العربي وتاريخه، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1974.
113. عيسى فوزي: النص الشعري و آليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، د ط، 1997 .
114. غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د ط، د ت .
115. فايز الداية: جماليات الأسلوب -الصورة الفنية في الأدب العربي-، دار الفكر ، بيروت، لبنان، ط 02، 2003 .
116. فتحي إبراهيم: معجم المصطلح الأدبي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط 01، 1986.
117. الفيروزبادي : القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 02، 1987 .
118. القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي و خصومه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط 03، د ت .
119. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح :محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .
120. كامل حسن البصير: بناء الصورة الفني في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987 .
121. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 01، 1987 .
122. : جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1984.
123. لخضر بن خلوف، الديوان، تحقيق محمد الحاج الغوثي، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، الجزائر .
124. مبارك بن محمد الميلي: رسالة الشرك ومظاهره، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط 1982، 3.
125. مجد محمد الباكتير البرازي: في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، الأردن، ط 01، 1986 .
126. مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 02، 1984 .
127. محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤي البلاغية -نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية-، منشورات دار سال، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1991 .
128. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط 01، 1981 .
129. محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والنبهات في علوم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة .
130. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 1985 .
131. محمد حسن عبد الله: اللغة الفنية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1985 .
132. : الصورة الشعرية و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1981 .

133. محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط8، 1990 .
134. محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط 1، 1996 .
135. محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي و البلاغة، دار الكتاب العربي، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت .
136. محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، منشورات جامعة سبها، ليبيا، ط01، 2001 .
137. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1984 .
138. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988 .
139. : قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997 .
140. محمد عزام: التحليل الأسلوبي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1994 .
141. محمد علي هدية: الصورة في شعر الديوانيين، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1994 .
142. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986 .
143. محمد ياسر شرف: النثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، السعودية، 1981 .
144. محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي -مفهومه ومضمونه-، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، دار الاتحاد العربي للطباعة، د ط، 1972 .
145. محمود عسران : الإيقاع في الشعر العربي -شوقي أنموذجا-، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط 01، 2007 .
146. مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2002 .
147. المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط01، 1991 .
148. مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987 .
149. مصطفى حركات: نظريات الشعر، دار الآفاق، الجزائر، د ط، د ت .
150. مصطفى حميدة : نظام الارتباط و الربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، دار توبقال للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1997 .
151. مصطفى عادل: دلالة الشكل، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان، ط 01، 2001 .
152. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 03 ، 1983 .
153. منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 1990 .
154. موسى الأحمد: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط 04، 1994 .
155. موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي -دراسة أسلوبية-، جامعة اليرموك، الأردن، د ط.
156. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط 08، 1989 .

157. نبيل راغب: موسوعة الفكر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002 .
 158. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1983 .
 159. النواجي: مقدمة صناعة النظم و النثر، تحقيق : محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان، د ط، د ت .
 160. نور الدين الشطنوفى: عبد القادر الجيلاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 2002 .
 161. وفاء إبراهيم: الفلسفة والشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1999 .
 162. وليد قصاب : قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، المكتبة العربية الحديثة، العين، الإمارات العربية المتحدة، ط 2، 1985 .
 163. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990 .
 164. يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ط 01، 1987 .
 165. يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004 .
 166. يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 02، 1983.
- ثالثاً: المراجع المترجمة :**
1. أرسطو طاليس: كتاب فن الشعر، ترجمة وتحقيق : محمد عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
 2. إيكو إمبرتو وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 02، 1989.
 3. تودروف تزيفيتان: مفهوم الأدب، تر: محمد منذر عياشي، دار الذاكرة، حمص، ط 01، 1991.
 4. جان إليف تارليه: كتاب النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1993 .
 5. جان بران : أفلاطون والأكاديمية، تر: جورج أبو كسم، دار الأبجدية، سورية، ط1، 1998 .
 6. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر : مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1996 .
 7. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة : عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 1997 .
 8. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، 1986 .
 9. ريد هربرت: تعريف الفن ، تر: مصطفى الأرنؤوطي وإبراهيم إمام، مكتبة الفنون التشكيلية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات العربية المتحدة، د ط، د ت .
 10. رينيه ويلك و أوستن وارين : نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981 .
 11. سيسل دي لويس: الصور الشعرية، تر : أحمد نصيف الجناي و آخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد ، العراق، 1982 .
 12. الكسندر هجرتي كراب: علم الفلكلور، تر: رشدي صالح، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1967.

13. كروتشه بنديتو: الجمال في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، سوريا، ط 02، 1964 .

14. ياكوبسن رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1988 .

15. يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر : محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995 .
رابعاً : المجالات :

1. أحمد لمين : الشعر الشعبي في سيدي خالد، مجلة آمال، وزارة الثقافة الجزائرية، العدد:53، 1981 .

2. جمال الدين خياري: الشعر الشعبي في الجزائر وعلاقته بالموشحات والأزجال، مجلة الثقافة تصدر

عن وزارة الثقافة، الجزائر، السنة السابعة، العدد 37، صفر ربيع الأول 1397 - مارس 1977.

3. حبيب مونسي: آليات التصوير في المشهد القرآني، مجلة التراث العربي، مجلة تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 91، أيلول 2003 .

4. رابح بونار: نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني، مجلة آمال، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، العدد 68 عدد خاص بالشعر الملحون، قصر الثقافة " العناصر - القبة - الجزائر"، 1969.

5. سالم العلوي: أصالة الشعر الشعبي، أعمال المهرجان الوطني الثاني للشعر الشعبي والأغنية البدوية، دار الثقافة، الأغواط من 17 إلى 21 نوفمبر، 1999 .

6. سدرات مبروك : الشعر الشعبي في الجزائر، مجموعة محاضرات- الأيام الدراسية حول الثقافة الشعبية في الجزائر- مخطوط، جامعة عنابة، 1985 .

7. عبد القادر بوزيدة: فان ديبك علم النص، مجلة اللغة و الأدب، عدد 11 (محرم 1418 هـ - ماي 1997 م)، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر .

8. عبد اللطيف البرغوثي: القصيدة الشعبية، مجلة فلسطين الثورة، الجزائر، عدد خاص، 1-1-1981.

9. عيسى بريهات: الشعر الشعبي حصن الهوية، أعمال المهرجان الوطني الثاني للشعر الشعبي والأغنية البدوية، دار الثقافة، الأغواط من 17 إلى 21 نوفمبر، 1999 .

10. محمد صابر: سردية النص وترامي الأمكنة، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، العدد 5-6، 1990 .

11. محمد عيلان: الشعر الشعبي في الجزائر (دراسة في الإيقاع)، مجلة اللغة و الأدب، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، العدد 11، محرم 1418 هـ-ماي 1997 م.

12. محمد فتوح أحمد: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت، العدد 288، 1990 .

13. معمر حجيج: الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، عدد 09، جانفي، 2004 .

الرسائل الجامعية :

14. معمر حجيج: خصائص موسيقى الشعر المغربي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2002.

خامساً : المراجع الأجنبية :

1. Ahmed Tahar: La Poésie Populaire Algérienne (Melhun) Rythme, metres et formes , S.N.E.D., Bibliothèque Nationale .

2. Brend Barbara: Islamic Art, British museum press, 1991 .

3. Grand Larousse Encyclopedique. T. G . Image , Paris , 1960.
4. Lio Hoch: La Marque Du Titre Maute èditeure Lalaye, Paris, New yorke, 1981.
5. Group of writers: Longman dictionary of contemporary English, Librairie du liban, 1990 .
6. Group of writers: The new encyclopedia britannica founded, 15th Edition.

سرفه الموضوعات

مقدمة	أبجد
المدخه : المصطلح والسيرة و الديول	6
أولا : مصطلح التشكيل الفني	7

7	1-بين الفن و الشعر
11	2-الأدوات الفنية
14	ثانيا : نظريات التشكيل الفني
15	1-نظرية التشكيل الفني في النقد العربي
18	2-نظرية التشكيل الفني في النقد الغربي
21	ثالثا : سيرة الشاعر عبد القادر بطبجي
22	1-نسبه مولده
23	2-نشأته الدينية
25	3-وفاته
25	رابعا : التعريف بالديوان
25	1-وصف شكل الديوان
27	2-وصف مضمون الديوان
31	الفصل الأول : التشكيل اللوضوعي
32	للديوان
35	* أولا: الشعر الديني
35	المبحث الأول : الدعاء و الابتهاال لله تعالى
38	1-الدعاء و التوسل لله تعالى
40	2-الشكوى إلى الله تعالى
42	المبحث الأول :المديح النبوي
48	1- وصف النبي p وآله وصحبه
53	2- الصلاة والسلام على النبي p
54	3- الشوق و الحنين لزيارة الحرمين
57	4- التوسل بشخص النبي p
57	المبحث الثالث: مدح الأولياء الصالحين
64	1- التوسل بأسماء الأولياء الصالحين
70	2- التغني بكرامات الأولياء الصالحين
74	3- مدح صفات الأولياء الخلفية
74	ثانيا: الشعر الذاتي
78	المبحث الأول : الاغتراب الروحي
83	المبحث الثاني : الغزل الصوفي
84	ثالثا : الشعر الاجتماعي

89	المبحث الأول : النقد الإصلاحي.....
94	المبحث الثاني : وصايا إصلاحية توجيحية للمجتمع.....
95	الفصل التالي : التشكيم الجمالي للصورة الشعرية.....
97	أولاً-المفهوم والمعالم قديماً وحديثاً.....
98	ثانياً-الأنواع البلاغية في الصورة.....
105	1-الصورة التشبيهية.....
110	2-الصورة الاستعارية.....
118	3-الصورة الكنائية.....
121	4-الصورة الكلية.....
122	ثالثاً: عناصر الصورة الشعرية.....
124	1- الصورة البصرية.....
125	2-الصورة السمعية.....
128	3- الصورة الذوقية.....
130	4- الصورة اللمسية.....
133	5- الصورة الشمية.....
135	6- الصورة الضوئية.....
142	7-الصورة اللونية.....
144	8- الصورة الشكلية.....
145	9- الصورة الحركية.....
147	10- صورة المسافة.....
148	رابعاً-خصائص الصورة عند بطبجي.....
151	1-التطابق بين الصورة والتجربة.....
153	2-الوحدة والانسجام التام.....
156	3-الإيحاء.....
157	أ- إيحاء بكلمة تستدعي معاني متعددة.....
158	ب- أصوات كلمة تستدعي معاني متعددة.....
160	ج-الشعور.....
163	د- العمق.....
164	هـ-الحيوية.....
166	خامساً-وظائف الصورة.....
169	1-الشرح والتوضيح.....

170	2-المبالغة
172	3-التشخيص والتجسيم
175	4-التحسين والتفتيح
177	الفصل الثالث : تشكيل اللغة الشعرية
179	أولاً- مدارات اللغة الشعرية
183	ثانياً- تشكيل لغة الشعر الشعبي
185	ثالثاً- التشكيل المعجمي
187	1-معجم الغزل (حالة الغياب)
189	-خصائص معجم الغزل
192	2-معجم المدح (الحضور)
193	-خصائص معجم المدح (الحضور)
195	3-المعجم الخمري
196	-خصائص هذا المعجم
196	4-معجم التوسل
198	أ-ألفاظ الاستغاثة
199	ب-ألفاظ الكرامات
201	ج-خصائص معجم التوسل
203	5-معجم المقامات الصوفية
206	-خصائص معجم المقامات الصوفية
206	رابعاً : منزلة اللفظة في الصياغة الشعرية
207	أ-مصادر اللفظة الشعبية
213	1-اللفظ القرآني
215	2-لفظ السيرة النبوية
219	3-اللفظ الصوفي
226	ب-التشكيل الفني للمفردة الشعبية
226	ج-ذكر أسماء الأعلام
230	1- أسماء الصحابة والأولياء الصالحين
231	2- أسماء الأماكن و الأقطار و المدن
232	خامساً-سمات النظم و الأسلوب
236	أ-طول القصائد
236	ب-البناء الهيكلي للقصيدة الشعبية (الفواتح و الخواتم)

246	1-المطالع (الفواتح، الاستهلال)
253	2-الخواتم
256	3-الوحدة العضوية
257	سادسا : تراكيب اللغة الشعرية
257	1-الجمل الخبرية
260	أ-الجمل المؤكدة
262	ب-الجمل المنفية
265	ج-الجمل الشرطية
266	2-الجمل الإنشائية
266	أ -الجمل الطلبية
268	1- الأمر
269	2- النهي
271	3-الاستفهام
273	4-النداء
273	5-التمني
273	ب -الجمل غير الطلبية
275	1-القسم
275	2-المدح
277	3-التقديم و التأخير
282	4-النظام النحوي و التركيبي
287	5-النظام الصرفي
388	الفصل الرابع التشكيم ال موسيقى
388	أولاً- مفاهيم الموسيقى الشعرية
289	ثانيا-الموسيقى الداخلية (التعبيرية)
290	1-ملائمة اللفظ للمعنى
292	2-موسيقى الألفاظ
293	3-السيولة و التدفق
294	4-التشكيل البديعي
297	أ- التماثل و التشكل
301	ب-التخالف و التقابل
303	ج-التقسيم و التوازن

304	5-سهولة اللفظ و عذوبته
306	6-الإيجاء
306	7-التكرار
307	أ-التكرار مصطلح فني
307	ب-نظام التكرار
308	ج-حضور التكرار في القصيدة الشعبية البطنجية :
311	1-التكرار الاستهلاكي
313	2-التكرار البياني
314	3-التكرار المقطعي
316	4-تكرار التقسيم
317	5-التكرار الهندسي
318	أ-التكرار الدائري
319	ب-التكرار النسقي المشجر
320	ثالثا-الموسيقى الخارجية
332	1-الوزن
343	2-القافية و الروي
350	3-التنوع في القوافي
352	4-الأشكال الشعرية
355	1-المتناوب
359	2-المثلث
361	3-الملزومة
362	4-القصيد
364	5-القسيم
368	6-المربع
371	خاتمة
383	فهرس المصدا.. و ا.م.با.
	فهرس الموضوعات